الإيقـــاع الشـــعرى

دراسة صوتية مقارنة

بين بحور العربية والعبرية

تأليف

د. ليلى إبراهيم أبو المجد

سلسلة فضل الإسلام على اليهود واليهودية

يصدرها مركز الدراسات الشرقية - جامعة القاهرة

تحت إشرف أ.د/ محمد خليفة حسن

تصدر هذه السلسلة تحت رعاية

أ.د نجيب الهلالى جوهر

رئيس جامعة القاهرة

ورئيس مجلس إدارة المركز

و

أ.د. أحمد فؤاد باشا

نائب رئيس الجامعة

ونائب رئيس مجلس إدارة المركز

تقديم

يسر مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة أن يقدم هذه الدراسة الصوتية المقارنة بين بحور الشعر العربى والشعر العبرى ضمن سلسلة فضل الحضارة الإسلامية على اليهود واليهودية . ويتضح من هذه الدراسة عمق التأثير الثقافى العربى على يهود العالم العربى. فقد اندمج اليهود فى الثقافة العربية الإسلامية اندماجًا تامًا خلال فترة العصور الوسطى فى ظل تسامح دينى وحضارى إسلامى لم يشهده اليهود فى تاريخهم السابق على ظهور الإسلام ولا فى تاريخهم الأوربى حيث فرضت عليهم العزلة خلال تاريخ أوربا فى العصور الوسطى .

والتأثير العربى على الثقافة اليهودية تأثير شامل يبدأ بالتأثير اللغوى وينتهى بالتأثير الدينى والفلسفى والأخلاقى . ومن المعروف أن اللغة العبرية لم تعرف الإنتاج الشعرى الأصيل إلا بعد الاتصال باللغة العربية . وظلت إرهاصات الشعر العبرى غير ناضجة وغير مكتملة حتى تم الاتصال اللغوى بين العبرية والعربية . وقد دخلت اللغة العبرية فى مرحلة الإحياء الحقيقية خلال العصر الإسلامى واعتمدت على العربية اعتماداً كليًا فى عملية التحول من لغة ميتة إلى لغة أدب ودين بل وتحولت لأول مرة إلى لغة دين ودنيا . فالعبرية قبل اتصالها بالعربية لم تكن قادرة على التعبير العلمى واقتصر استخدامها على المجال الدينى المرتبط بالعبادة . وقد تحولت بعد الاتصال بالعربية إلى لغة دين ودنيا . فمن الناحية الدينية تجاوز استخدام اللغة العبرية حدود الاستخدام فى مجال العبادة لتصبح قادرة على التعبير الدينى ووصلت إلى الذروة فى هذا المجال بتطور علم الكلام اليهودى المستمد من علم الكلام عند المسلمين . وتطورت علوم الدين اليهودى على طراز علوم الدين الإسلامى . ومن الناحية الدنيوية تحولت اللغة العبرية إلى لغة علمية بفضل التأثير العربى المباشر فقد اندمج اليهود فى الثقافة العلمية العربية وكتبوا باللغة

العربية أولاً فى مجالات الطب والكيمياء والصيدلة والرياضيات والجغرافيا ، ثم بدأوا فى نقل الأعمال العربية إلى اللغة العبرية كما ساهموا فى نقل هذه الأعمال إلى اللغة العبرية كما ساهموا فى نقل هذه الأعمال إلى اللغة اللاتينية . وقد أدى هذا النشاط العلمى إلى بداية خلق المصطلح العلمى العبرى والكتابة العلمية العبرية .

والدراسة التى نقدمها الآن توضح تأثير الشعر العربى فى نشأة الأوزان الشعرية العبرية بعد اكتشاف اليهود للقرابة اللغوية بين العربية والعبرية وبداية اهتمامهم بالمقارنة بين اللغتين ، وتعتقد الكاتبة أن هذه القرابة أوحت إلى اليهود فكرة تطبيق أوزان الشعر العربى على الشعر العبرى . وقد نجحت هذه المحاولة على يد دونش بن لبرط الذى قدم أول شعر عبرى موزون على الطراز العربى .

وتركز الدراسة على بحث النظام الصوتى فى علم العروض العربى بالنظام العربى فى الشعر العبرى الأندلسى وتوضيح تأثير الخليل بن أحمد على دونش بن لبرط وبيان تصور لبرط للأوزان العربية . وقد استعان الشعراء اليهود بأشعار دونش وتلاميذه فى نظم الشعر على نظام البحور العربية .

وبدون دخول فى تفاصيل هذه التطورات نترك القارىء الكريم لمتابعة هذا العمل العلمى المهم والدقيق فى توضيح تأثير الشعر العربى فى الشعر العبرى . وهو عمل يؤكد على الفضل الكبير للحضارة العربية على الثقافة اليهودية . ويأتى هذا العمل فى توقيت مناسب يتحدث فيه الغرب عن صراع الحضارات ويساهم يهود الغرب ويهود إسرائيل فى إشعال هذا الصراع مع أمة لم تمنح اليهود سوى الخير والفلاح ، وهى الأمة العربية صاحبة الفضل فى تكوين الثقافة اليهودية بما فيها الثقافة اليهودية الدينية .

ويسرنى توجيه الشكر الجزيل إلى الدكتورة ليلى أبو المجد الأستاذ المساعد بقسم اللغة العبرية بكلية الآداب جامعة عين شمس لإنجازها لهذا العمل المهم واختيارها لمركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة لنشره فى سلسلة فضل الحضارة العربية على اليهود واليهودية . ونشكر لها مساهمتها فى هذه السلسلة التى يسعى المركز من خلالها إلى

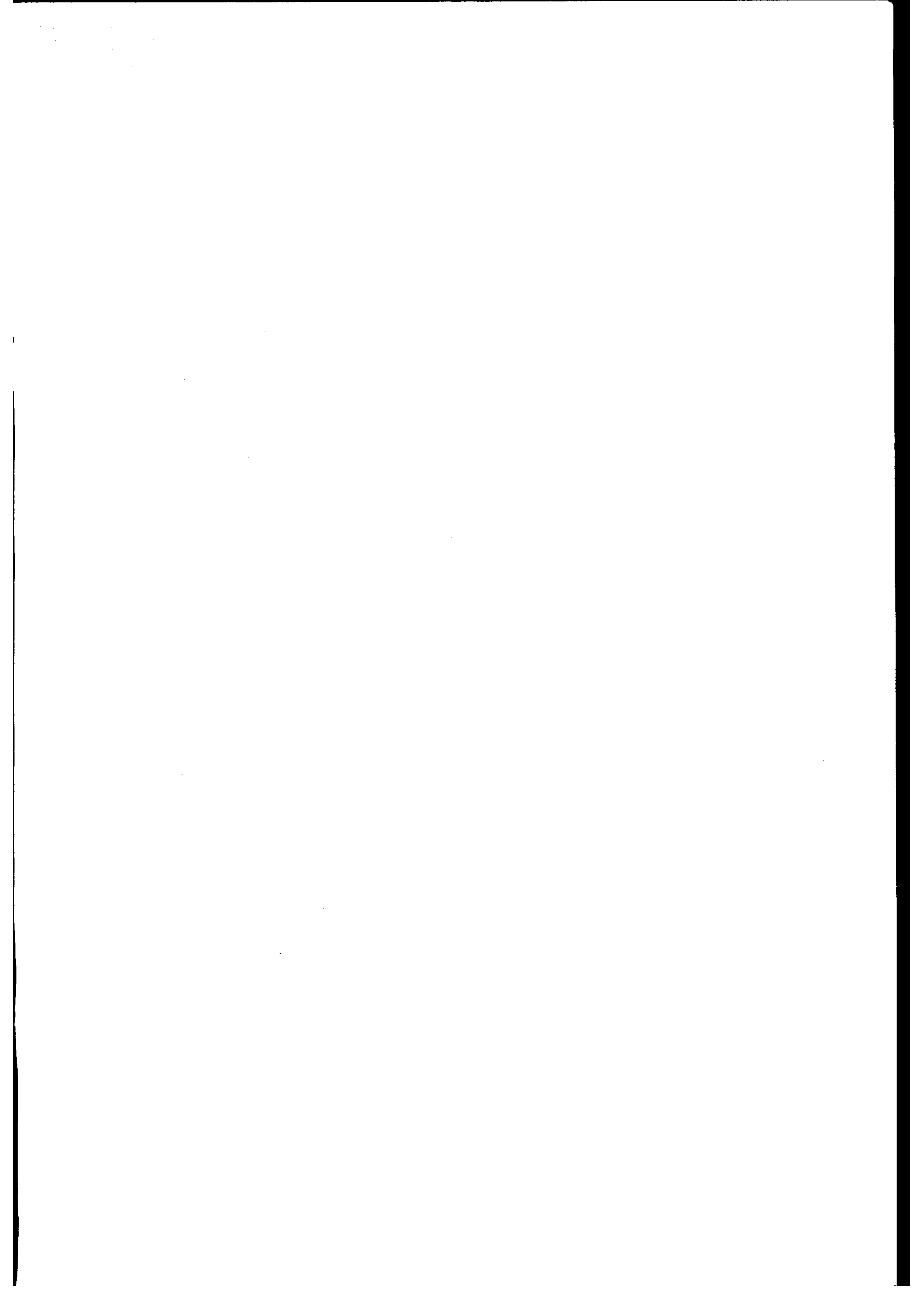
تذكير يهود اليوم ، الذين يعلنون العداء للثقافة العربية ، بفضل العرب الثابت والأصيل على اليهود مهما تغيرت الظروف وتبدلت الأيام

إن الحضارة العربية أثبتت دائمًا وأبداً أنها حضارة اتصال وتفاعل وأخذ وعطاء وتأثير وتأثر . وقد كان اليهود من أكبر الجماعات التى استفادت من الحضارة العربية ووقعت تحت تأثيرها الفعال إلى حد يمكن القول معه بأن الثقافة اليهودية لايمكن أن تعرف وتفهم إلا من خلال الثقافة العربية .

أ.د. محمد خليفة حسن

مدير مركز الدراسات الشرقية

جامعة القاهرة



تمهيد

الشعر العبرى - موضوع المقارنة - هو الشعر الذى استحدثه يهود الأندلس فى القرن العاشر الميلادى واقتفوا فى صناعته أثر الشعر العربى لم يُعرف لهذا الشعر من قبل مثيلاً فى التراث العبرى على مر العصور، فلم يكن لليهود قبل عصر الأندلس شعر «موزون» ومقفى على الرغم من معيشتهم فى دول المشرق الإسلامى فى بيئة مماثلة للبيئة الأندلسية.

فلماذا لم يستحدث اليهود هذه الأوزان قبل عصر الأندلس· أو بصياغة أخرى، ما هى البيئة أو الظروف التى سمحت لهذه الأوزان بالظهور. وكفلت لهذا الفن أسباب النماء والازدهار فى الأندلس دون غيرها من بلدان العالم الإسلامى؟

هل يرجع ذلك إلى جو الحرية المطلقة والتسامح منقطع النظير الذى عم الأندلس منذ الفتح العربى الإسلامى لربوعها؟ هل لعبت طبيعة الأندلس الجغرافية دوراً فى ذلك؟ فربما جعلت طبيعة الأندلس الجغرافية، فهى شبه جزيرة، وبُعدها عن عاصمة الخلافة الإسلامية، وتنوع أعراق وأجناس أهلها، فربما جعلت هذه الأسباب مجتمعة الفاتحين يخشون أن تلفظهم تلك البلاد لذلك التزموا بتعاليم الدين الحنيف أى بالعدل والمساواة، وعدم التفرقة القائمة على اللون أو الدين أو العرق، فلا فضل لعربى على عجمى، إلا بالتقوى فكان ذلك سبباً من أسباب تدفق اليهود بأعداد غفيرة إلى الأندلس كما حرص الحكام من بنى أمية على منافسة الدولة العباسية فى المشرق، لذلك لم يدخروا جهداً فى تذليل كل العقبات التى تعترض سبيل الطاقات الإبداعية الخلاقة.

ومن العوامل الخارجية التى جعلت من الأندلس قبلةً لليهود، إرهاصات التعصب الدينى والعرقى التى بدأت تتردد فى جنبات المجتمع الأوربى فى تلك الفترة، والتى بلغت ذروتها بالحروب الصليبية فى الشرق، وحروب الاسترداد فى الأندلس فى الغرب. لذلك شعر اليهود فى الأندلس ولأول مرة فى تاريخهم بالانتماء والمواطنة، وأنهم عنصر

من عناصر المجتمع فاندمجوا فى المجتمع الأندلسى، وانكبوا على دراسة العربية وتعلمها لكى يتسنى لهم تقلد الوظائف فى دواوين الحكومة.

ولقد نتج عن دراسة اليهود اللغة العربية عدة أمور :

الأول : اكتشاف القرابة اللغوية بين العربية والعبرية. والثانى : الانبهار بتراث العربية وبالتقدم الذى أحرزه العرب فى شتى العلوم والفنون. والثالث : إقبال اليهود على الشعر العربى وشغفهم به.

ومن المرجح أن اهتمام اليهود بالدراسات المقارنة بين العربية والعبرية هو الذى أوحى إليهم بفكرة تطبيق أوزان الشعر العربى على الشعر العبرى فقام النحوى دوناش بن لبراط (٩٢٠ - ٩٩٠) [1] بأول محاولةٍ فى هذا السبيل وقدم لليهود أول شعر عبرى موزون ومقفى على غرار الشعر العربى.

ونحاول فى هذا البحث عقد مقارنة بين النظام الصوتى الذى يقوم عليه علم العروض العربى كما رصده الخليل بن أحمد المتوفى (١٧٥ هـ = ٧٩١م) تقريباً، وبين النظام الصوتى الذى أدخله دوناش بن لبراط إلى الشعر العبرى الأندلسى.

وقد استخدمنا كلمة إيقاع فى هذا البحث دون كلمة عروض لأن الإيقاع مصطلح أوسع ومن الممكن إطلاقه على كل وزن أياً كان عربياً أو غير عربى.

الهدف من هذه المقارنة أولاً : إظهار الفروق والاختلافات بين مكونات الإيقاع الشعرى فى العربية والعبرية بغرض الوصول إلى القوانين الصوتية التى حالت دون تطبيق جميع أوزان الشعر العربى على العبرية.

ثانياً : الوقوف على سر هذا الهجوم الذى تعرض له دوناش بن لبراط من النحاة المعاصرين له مثل مناحم بن سروق (٩١٠ - ٩٧٠م) تقريباً وتلاميذه، ومن الشعراء

١- وُلد سنة ٩٢٠ لاسرة من أصل بابلى فى مدينة فاس بالمغرب، وتتلمذ فى بغداد على يد سعديا جاءون. وعاش في قرطبة بالأندلس فى منتصف القرن العاشر الميلادى.

اليهود أمثال يهودا اللاوى - أواخر القرن الحادى عشر وحتى منتصف القرن الثانى عشر - وحتى من المتخصصين فى الأدب العبرى الأندلسى فى وقتنا الحاضر أمثال عزرا فليشر

ولكن لأن هذا الإيقاع - الذى نحن بصدد مقارنته - ليس إيقاعاً عبرياً أصيلاً، بل طارئٌ على العبرية ومنقول عن العربية، لذلك كان لزاماً علينا أن نقارن بين الأصوات فى اللغتين حتى نتبين كيف تمكن دوناش من إخضاع العبرية لتلك الأوزان، وكيف نظر إلى الأوزان العربية، هل اعتبرها دوناش نظاماً كمياً يتكون من عدد من المقاطع المعينة؟ فمصطلح مقطع فى اليونانية مصطلح قديم جداً، وجاء ذكره فى كتب الفلاسفة العرب أمثال الفارابى وابن رشد، إلا أنه لم يكن معروفاً للنحاة العرب أو اليهود فى العصر الوسيط. (١)

هل نظر دوناش إلى الأوزان العربية على أنها مجموعة من الوحدات (أوتاد وأسباب)؟ أو من حركات وسكنات؟ وهذه الأسئلة تثير بدورها أسئلة فرعية مثل : هل أدرك دوناش القيمة الحقيقية للحركة فى العربية أم وقع فى الخطأ كالمستشرقين واعتبرها كالمصوِّت Vocal فى اللغات الهندوأوربية؟ هل المقطع اللغوى (الصوتى) فى العبرية كنظيره فى العربية تماماً ؟ هل تكره العبرية التوالى ؟

هنا يصبح استخدام التقسيم المقطعى ضرورة، حصراً لنقاط الاختلاف بين اللغتين، والتى قد يترتب عليها اختلاف فى مكونات وحدات الإيقاع فى اللغتين، واستعملنا فى مقارنتنا الأبجدية الصوتية Phonatic Alphabet التى تسمى أيضاً بالكتابة الضيقة أو الدقيقة Narrow Transcription والنموذج الذى بنينا عليه حكمنا على أصوات اللغة

١- אלוני, נחמיה: תורת המשקלים של דונש,יהודה הלוי, ואברהם אבן עזרא, הוצאת מחברות לספרות, ירושלים תשי"א,עמ' 31.

العربية هو نطق المجيدين للقراءات القرآنية فى مصر الآن.[1] وعلى الجانب العبرى اعتمدنا على نطق العهد القديم وفقاً لقواعد التنقيط والنبر التى وضعها علماء اليهود فى طبرية.[2]

فالمشهور أن اللغة العربية الفصحى مبنية فى أساسها على لهجة قريش، بسبب ما كان لهذه اللهجة من منزلة وماكان لأصحابها من مكانة اجتماعية واقتصادية ودينية. وبمرور الزمن أصبحت هذه اللغة اللسان القوى للعرب فى القديم والحديث.

ولكن حين نتكلم عن العربية هنا إنما نعنى العربية الفصحى المعاصرة، فنحن لانعرف عن أصوات العربية فى القديم إلا ما رواه بعض اللغويين كسيبويه وابن جنى وغيرهما ولكن الدراسة العلمية الدقيقة لها تقتضى منا شيئاً آخر هو الاستماع الحقيقى، فإذا تعرضنا للأصوات العربية فى القديم اعتماداً على ما قدمه لنا اللغويون القدامى من معلومات عنها. قد نخطئ فى الاستنتاج بسبب خطئهم هم، وقد نكون على صواب. أما سبب قصر الكلام على نطق مجيدى القراءات فى مصر، فيرجع إلى أن أصوات العربية وخاصة الحركات ليست متحدة الصفة والنوع فى البلاد العربية، وهى تختلف بسبب تأثر كل إقليم بلهجاته المحلية.

وقواعد نقط العهد القديم وتحديد مكان النبر والوقف، تم نتيجة عمل جماعى استغرق قرونا عديدة بدأت منذ القرن السادس الميلادى وحتى تحديد النص الطبرى المعتمد فى القرن العاشر الميلادى، ومعظم مصطلحات النقط والضبط آرامية وهو ما

١- وهو الاساس الذى اعتمده د. ابراهيم أنيس فى كتابه الأصوات اللغوية، الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة ١٩٧٩م. وهو الأساس الذى اعتمده د. تمام حسان فى حديثه عن العربية الفصحى فى كتاب مناهج البحث فى اللغة، الانجلو المصرية، ١٩٥٥م، وهو الأساس الذى اعتمده د كمال بشر فى كتاب الأصوات العربية، مكتبة الشباب

٢- סגל,משה צבי:יסודי הפונטיקה העברית, ירושלים תרפ"ח,עמ'5.

دائرة المعارف العبرية مادة מסורה المجلد الثالث والعشرون، ص ٩١ ١ - ٩٣ ١

يتخذه البعض دليلاً على أن بدايتها كانت فترة سيادة وانتشار اللغة الآرامية أى فترة تكون التلمود

وللأسف لم يترك لنا دوناش مؤلفاً يوضح لنا فيه كيف تعامل مع هذه الموروثات، ولا عن الأسس التى أقام عيلها بنيانه فى العبرية، وكل ما تركه عبارة عن مقطوعات شعرية قصيرة يُشكّ فى نسبة بعضها إليه، كما ترك مساجلات بينه وبين معارضيه، وقد اتهموه فيها بإفساد اللغة العبرية، ورده على هذا الاتهام.

وأما أول مؤلف يرجع للعصر الوسيط ويتناول تلك الأوزان فهو ليهودا اللاوى، وقد كتبه فيما بين عامى ١١٤٠ - ١١٥٠م أى بعد قرنين من دخول الأوزان للشعر العبرى عام ٩٤٠ - ٩٥٠م. وهو عبارة عن فصل فى كتابه الفلسفى «الحجة والدليل فى نصرة الدين الذليل» وقد كتبه باللغة العربية بحروف عبرية وهى ما اصطلح على تسميتها بالعربية اليهودية.

فاليهود الذين عاصروا دوناش والجيل الذى خلفهم لم يكن بهم حاجة إلى هذا المؤلف، فإذا استشكل عليهم فهم أمر من أمور الأوزان كان من السهل عليهم الرجوع للمؤلفات العربية الأندلسية، فقد جمع اليهود بين الثقافة العربية والثقافة الدينية اليهودية، وكان للأندلسيين فى القرنين الثالث والرابع الهجريين القدم الراسخة فى مجال الدراسات العروضية، فمنظومة ابن عبد ربه (٢٤٦ - ٣٢٧هـ) للعروض فى كتابه العقد الفريد، تعد المنظومة الأولى التى نظمت العروض، وتعد عملاً عروضياً متكاملاً.[١] إلى جانب كتاب العمدة لابن رشيق (١٠٠٠ - ١٠٧٠م).

وبالإضافة إلى هذه المؤلفات العربية كان اليهود يسترشدون بأشعار دوناش وتلاميذه أمثال صموئيل هناجيد (٩٩٣ - ١٠٥٥م) وسليمان بن جبيرول (١٠٢١ - ١٠٥٧م)، أى الشعر العبرى الحديث آنذاك، فى محاولتهم لنظم الشعر على غرار البحور العربية.

١- راجع : العروض المنظوم عن ابن عبد ربه من خلال كتابه العقد الفريد : د. أحمد عبد اللطيف الليثى ١٩٩٣م، مكتبة الأمراء، ص ٢١٤، ٢١٥.

ويبدو من الأشعار التى تركها دوناش أنه لم يكن شاعراً فهو نحوى اوحى إليه اهتمامه بالدراسات المقارنة بين العربية والعبرية بفكرة تطبيق أوزان الشعر العربى على الشعر العبرى، وتنحصر تلك الأشعار فى قصائد دينية وتلك القصائد التى رد بها على مناحم وانتقد فيها معجمه، لذلك يعد شعر صموئيل هناجيد هو البداية الحقيقية للشعر العبرى الأندلسى. (١)

أما أول مؤلف عن الأوزان باللغة العبرية فهو عبارة عن مقال لأفراهام بن عزرا (١٠٩٢م - ١١٦٧م) وقد كتبه عام ١١٤٥م فى منطوفا فى إيطاليا، ويشغل فصلاً فى كتاب (צחות) الذى وضعه أفراهام فى النحو واللغة العبرية. ويعد كتاب צחות إلى جانب كتاب פרק בחרז من المراجع الأساسية التى يستمد منها المؤلفون معلوماتهم عن الأوزان العبرية.

وكتاب פרק בחרז لسعاديا بن دنان (الذى ولد فى منتصف القرن الخامس عشر الميلادى ثم انتقل إلى شمال افريقيا بعد طرد المسلمين من الأندلس عام ١٤٩٢م، وقد توفى بعد سنة ١٥٠٥م.

والكتاب ألفه سعاديا باللغة العربية عام ١٤٦٨م وقد خصصه للنحو العبرى وصدره بمقال عن الأوزان، ثم قام بعد ذلك بترجمته إلى العبرية. وسعاديا بن دنان هو أول من ترجم مصطلحات الشعر العربى إلى العبرية. (٢)

لذلك اعتمدنا فى بحثنا عن الإيقاع الشعرى فى العبرية على المقطوعات الشعرية التى تنسب لدوناش وعلى أشعار صموئيل هناجيد، فقد تبلورت نظرية دوناش على

١- תולדות ספרות ישראל: ד"ר ישראל ציגברג,כרך ראשון,הוצאת יוסף שרברק בע"מ,תל-אביב 1959, עמ' 38-40.

٢- راجع :תורת המשקלים, עמ' 72.

- השירה העברית בספרד ובפרובאנס, חיים שירמן,ספר שני,חלק ב, הוצאת מוסד ביאליק בירושלים, 1956,עמ' 665.

يديه، كما اعتمدنا على النقد الموجه لنظرية دوناش من تلاميذ مناحم بن سروق، وهم اسحق بن چيقاطيلا، اسحق بن قفرون، يهودا بن داود المعروف بيهودا حيوج (ولد فى فاس فى منتصف القرن العاشر ومات فى نهايته)، وهو نفس النقد الذى عاد يهودا اللاوى وكرره فى كتابه الفلسفى. [١]

كما اعتمدنا على ما جاء فى مؤلفى أقراهام بن عزرا وسعاديا بن دنان [٢]، لتوضيح بعض النقاط الغامضة فى الجدل المثار بين دوناش ومعارضيه، أو بعض التفاصيل التى وردت فى أشعار صموئيل هناجيد وتعذر فهمها.

أما على الجانب العربى فاعتمدنا فى تناولنا للإيقاع على جهود الدارسين المحدثين، التى جمعت رؤى دارسى هذا الفن من علماء العربية القدامى أمثال الخليل بن أحمد، ابن فارس، والجوهرى والزمخشرى وابن عبد ربه والتبريزى وابن رشيق وحازم القرطاجنى والدماميني وغيرهم من علماء العربية، [٣] إلى جانب رؤى المستشرقين فى تناولهم للعروض العربى، ومحاولتهم فهم مكونات إيقاع الشعر العربى. [١]

١- ספר הכוזרי: המקור הערבי-ותרגום ר"י אבן-תבון, ירושלים 1970.

٢- كما عرضها : תורת המשקלים של דונשי,יהודה הלוי, ואברהם אבן עזרא.
-פרקים בהתפתחות המשקל של השירה העברית, אוניברסיטת תל-אביב, 1968.

٣- موسيقى الشعر : د. ابراهيم أنيس، الأنجلو المصرية، الطبعة السابعة ١٩٩٧م.
موسيقى الشعر العربى : د. شكرى محمد عياد، دار المعرفة، ١٩٦٨م.
فى البنية الإيقاعية للشعر العربى : د. كمال أبو ديب، دار العلم بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨١م.
الزحاف والعلة، رؤية فى التجريد والأصوات والإيقاع : رسالة دكتوراه منشورة، د. أحمد كشك مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٥م.
القافية تاج الإيقاع الشعرى : د. أحمد كشك ١٩٨٣م.
محاولات للتجديد فى ايقاع الشعر : د. أحمد كشك ١٩٨٥م.
العروض والقافية : دراسة في التأسيس والاستدراك : محمد العلمى، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٨٣م.
=

ولكن عند عقد المقارنة بين البحور العربية والعبرية سنلتزم بنماذج من الشعر الجاهلي والإسلامى والأموى، أى بالشعر الذى استقرأه الخليل وبنى عليه نظريته فى الأوزان.

---

١ - نظرية جديدة فى العروض العربى : م. ستانسلاس جويار ترجمة منجى الكعبى مراجعة عبد الحميد الدواخلى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦م.

رؤية فرايتاج كما وردت فى كتاب : Darstellung der Arabichen Verskunst, Bonn, 1830.

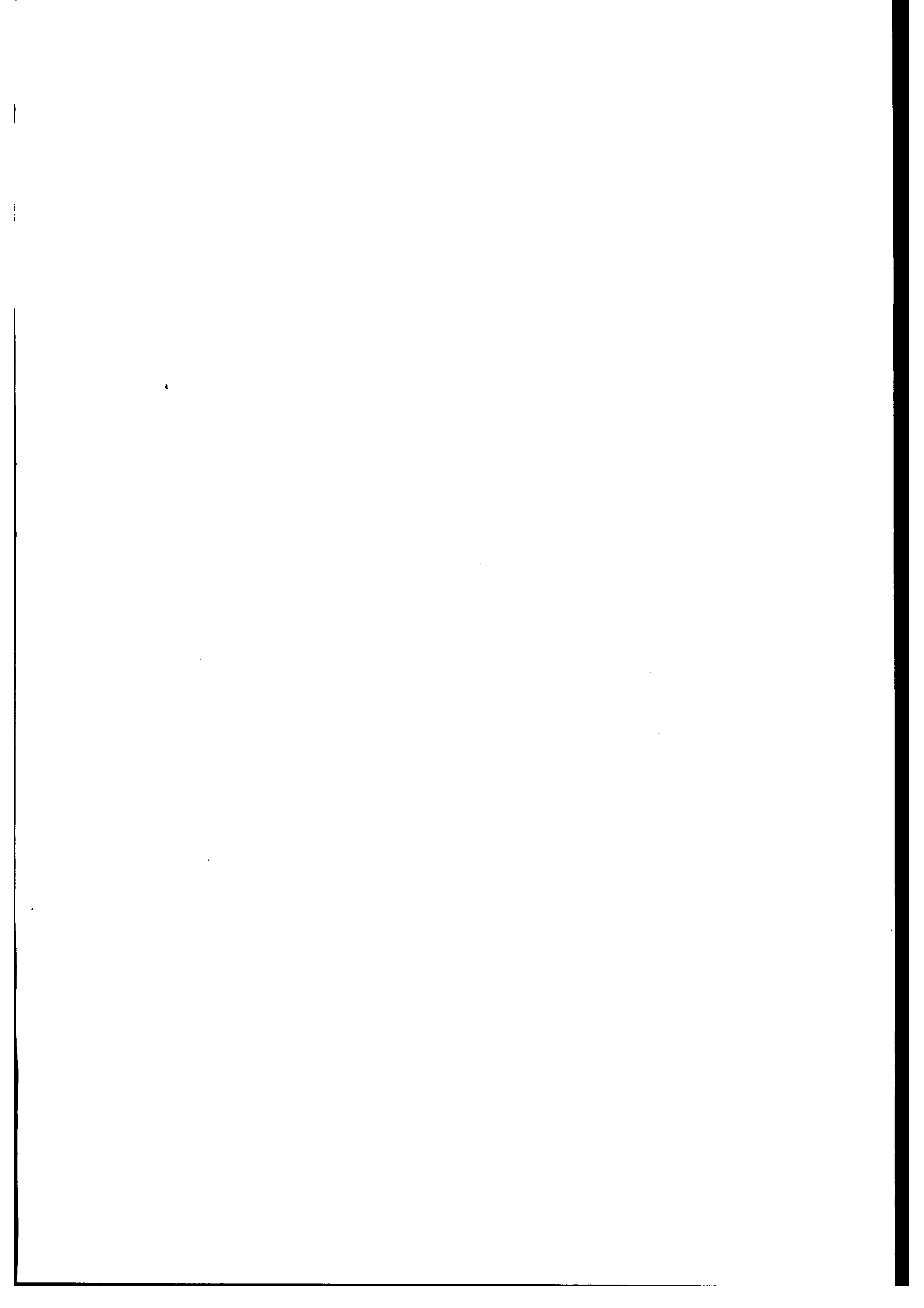
نقلاً عن : תורת המשקלים,נחמיה אלוני, ירושלים 1951.

رؤية فايل كما ورد فى مقال «عروض» فى دائرة المعارف الإسلامية :

The Encyclopaedia of Islam, New Edition, Prepared By ANumber of leading Orientalists, Leiden E. J. Brill 1980, Vol 1.

المبحث الأول

الأصوات فى العربية والعبريـة



١- الأصوات الساكنة :

من خلال الأبجدية الصوتية الدولية يتضح لنا أن نظام الأبجدية العربية والأبجدية العبرية بما فيها من صوامت (سواكن) Consonants وصوائت (أصوات لين) Vowels يبدو على النحو التالى :

نوع الصوت	اسم الصوت العربى	الرمز العربى	الرمز العبرى	الرمز الدولى
الصوامت (السواكن)	الهمزة	ء	א	ʔ
	الباء	ب	בּ	b
	الفاء	-	ב	v
	التاء	ت	תּ	t
	الثاء	ث	ת	θ
	الجيم	ج	-	dʒ
	الجيم القاهرية	ج	גּ	g
	الحاء	ح	ח	ħ
	الخاء	خ	כ ך	x
	الدال	د	דּ	d
	الذال	ذ	ד	ð
	الراء	ر	ר	r
	الزاى	ز	ז	z
	السين	س	ס שׂ	s
	الشين	ش	שׁ	ʃ
	الصاد	ص	צ ץ	ṣ

نوع الصوت	اسم الصوت العربى	الرمز العربى	الرمز العبرى	الرمز الدولى
	الضاد	ض	-	ḍ
	الطاء	ط	ט	ṭ
	الظاء	ظ	-	ð̣
	العين	ع	ע	ʕ
	الغين	غ	ג	ɣ
	الفاء	ف	פ ף	f
	الپاء	-	פּ	p
	القاف	ق	ק	q
	الكاف	ك	כ	k
	اللام	ل	ל	l
	الميم	م	מ ם	m
	النون	ن	נ ן	n
	الهاء	هـ	ה	h
	الواو الصامتة	و	ו	w
	الياء الصامتة	ى	י	j y

٢- أصوات اللين :

نوع الصوت	اسم الصوت العربى	الرمز العربى	الرمز الدولى	اسم الصوت العبرى	الرمز العبرى	الرمز الدولى
أصوات لين قصيرة	فتحة قصيرة مفخمة	ـَ	ɑ	فتحة منبورة Pattəħ	ַ֫	ɑ
	فتحة قصيرة أقل تفخيماً	ـَ	a	فتحة غير منبورة Pattəħ	ַ	a
	فتحة قصيرة مرققة	ـَ	æ	كسرة قصيرة ممالة غير منبورة Sæggo:l	ֶ	æ
	كسرة قصيرة مفخمة	ـِ	ɪ	كسرة قصيرة غير منبورة ħiriiq	ִ	i
	كسرة قصيرة أقل تفخيماً	ـِ	ɨ			
	كسرة قصيرة مرققة	ـِ	i			
	ضمة قصيرة مفخمة	ـُ	ü			
	ضمة قصيرة أقل تفخيماً	ـُ	u	ضمة قصيرة quBBuuS̩	ֻ	u
	ضمة قصيرة مرققة	ـُ	[illegible]	ضمة قصيرة ممالة غير منبورة qəmasq̣əṭon	ָ	o

* (٘) هذه العلامة ترمز لموضع النبر، وأن الصوت منبور.

نوع الصوت	اسم الصوت العربي	الرمز العربي	الرمز الدولي	اسم الصوت العبري	الرمز العبري	الرمز الدولي
أصوات لين طويلة وبالغة الطول	فتحة طويلة مفخمة	ـا	* a: أو aa			
	فتحة طويلة أقل تفخيماً	ـا	a: أو aa	فتحة طويلة محققة qəmaṣgədo:l	אָ	a :
	فتحة طويلة مرققة	ـا	æ: أو ææ	** فتحة طويلة غير محققة qəmaṣ gədo:l	ָ	ə
				** فتحة بالغة الطول qəmaṣ gədo:l	אָ	(ao) ə:
	كسرة طويلة مفخمة	ـي	I: أو II			
	كسرة طويلة أقل تفخيماً	ـي	i: أو ii			
	كسرة طويلة مرققة	ـي	i: أو ii	كسرة طويلة ḥiriiq gədo:l	ִי	i: أو ii
				كسرة بالغة طويلة ḥiriiq gədo:l	ִי	(ij)

* يرمز لأصوات اللين الطويلة، فى الكتابة الصوتية بتكرار الرمز القصير أو بوضع (:) قبل الرمز القصير.

** أصوات اللين العبرية بالغة الطول هى الحركات الطويلة المنبورة والمتبوعة إما بألف أو ياء أو واو ويندرج تحتها أيضا أصوات اللين (العلل) المركبة وهى الموضوعة بين أقواس.

نوع الصوت	اسم الصوت العربى	الرمز العربى	الرمز الدولى	اسم الصوت العبرى	الرمز العبرى	الرمز الدولى
أصوات لين طويلة وبالغة الطول	ضمة طويلة مفخمة	ـو	ü: أو üü			
	ضمة طويلة أقل تفخيما	ـو	u: أو uu	ضمة طويلة ʃuuruq	וּ	uu أو u:
	ضمة طويلة مرققة	ـو	ɯ: أو ɯɯ			
	أصوات لا مقابل لها في العربية الفصحى			ضمة بالغة الطول ʃuuruq	וּ־	(uw)
أصوات لين ممالة أو مخطوفة				ضمة طويلة ممالة غير محققة ħo:ləm ħəser	ֹ	o
				ضمة طويلة ممالة محققة ħo:ləm	וֹ	o:
				ضمة ممالة بالغة الطول ħo:ləm	וֹ	(au)
				فتحة مخطوفة ħ^{a}ṭaf - p^{a}ttəħ	ֲ	a
				كسرة مخطوفة ħ^{a}ṭaf Sæggo:l	ֱ	e
				ضمة مخطوفة ħ^{a}ṭaf qəmaṣ	ֳ	o
				كسرة قصيرة ممالة منبورة Sæggo:l	ֶ	ɛ
				كسرة طويلة ممالة غير محققة Ṣerɛ ħaser	ֵ	e
				كسرة طويلة ممالة محققة Ṣerɛ məlej	ֵי	e: ej,ɑj

بالنظر إلى الجدول الخاص بالصوامت نلاحظ ما يلى :

١- تمتاز العربية بأنها تضع لكل حرف من حروفها رمزاً كتابياً خاصاً، وهو أمر لا يستطيع كثير من لغات العالم أن يفاخر به [١]. هذا فى رموز الأصوات الصامتة Consonants أما العبرية فيها ستة رموز كتابية، يُعبر كل رمز منها عن حرفين مختلفين فى الصفة وذلك وفقاً لموقع الحرف من السياق، فإذا ما جاء بعد صوت من أصوات العلة (فتحة، كسرة، ضمة) يكون احتكاكياً، لأن وضع أعضاء النطق عند صدور أصوات العلة يؤثر على نطق تلك الأصوات الستة إذا جاءت تالية لها، فتظل أعضاء النطق مفتوحة ولا يحدث الغلق التام، وبالتالى تخرج تلك الأصوات احتكاكية رخوة، لا انفجارية شديدة. أما إذا جاءت تلك الأصوات بعد ساكن تنطق نطقاً انفجارياً على النحو التالى [٢] :

الحرف	الصوت الاحتكاكى	المقابل العربى	الصوت الانفجارى	المقابل العربى
ב	v	—	b	الباء
ג	ɣ	الغين	g	الجيم القاهرية
ד	ð	الذال	d	الدال
כ	x	الخاء	k	الكاف
פ	f	الفاء	p	—
ת	θ	الثاء	t	التاء

٢- خلت العربية من صوت V وصوت P وصوت الـ V هو النظير المجهور للفاء فى اللغة العربية، وهو فى العبرية صوت أسنانى شفوى احتكاكى مجهور. [٣]

١- حسان، تمام : مناهج البحث فى اللغة، الأنجلو المصرية، ١٩٥٥م، ص٧.

٢- סגל,משה צבי:יסודי הפונטיקה העברית, ירושלים תרפ"ח,עמ'26.

٣- المرجع السابق، ص ٣٦.

أما صوت الـ P فهو النظير المهموس للباء في اللغة العربية، وهو في العبرية صوت شفوى انفجارى مهموس. [(١)]

٣- خلت العبرية من أصوات الجيم الفصحى (dj)، والضاد، والظاء.

فالجيم العبرية (g) كالجيم القاهرية أى صوت قصى انفجارى مجهور، بينما نجد للجيم فى العربية ولهجاتها ثلاث صور : تندرج «الجيم» كما عرضها اللغويون القدامى ومنهم سيبويه وابن جنى تحت الأصوات الشديدة ويبدو من الأمثلة التى ذكروها أنهم يقصدون بالشديدة تلك الأصوات التى تسمى الآن الانفجارية وتجمع فى قولهم « أجدت طبقك» أى أن الجيم فى تقديرهم صوت شديد أى انفجارى صرف. على حين أن الجيم الفصيحة المعاصرة كما ينطقها القراء اليوم صوت لثوى حنكى مركب (انفجارى احتكاكى) مجهور. [(٢)]

وهناك تفسيران لما ذهب إليه هؤلاء العلماء :

الأول : قد يكون حكمهم بأن الجيم صوت شديد أى انفجارى راجعاً إلى تأثرهم بالجزء الأول من نطق هذا الصوت، وهذا الجزء يتمثل فى انحباس الهواء عند بداية النطق به، وهذا يعنى أنهم أهملوا الجزء الثانى وهو الانتقال من الانحباس إلى الانفجار البطئ الذى يحدث الاحتكاك.

الثانى : وهو التفسير الأرجح : ربما كانت الجيم تنطق فى القديم بما يشبه الجيم القاهرية (g) فى اللغة العامية وهذه الجيم الأخيرة شديدة أى انفجارية ولاشك، وهذا الاحتمال له ما يؤيده فى القديم والحديث. ويقول انوليتمان فى هذا الشأن: «نحن نعرف أن نطق هذا الحرف الأصلى كان (gim) كما هو الآن في مصر، وكما كان ويكون فى اللغات السامية الباقية مثل كلمة «جمل» في

١- المرجع السابق نفس الصفحة.

٢- راجع : الأصوات العربية : د. كمال محمد بشر، مكتبة الشباب القاهرة، ص ١١٥.

العبرية גמל وفى السريانية Gamla مع الألف التى هى أداة التعريف وفى الحبشية gamal ..... »[١]

فللجيم فى العربية ولهجاتها ثلاث صور :

١- صوت لثوى - حنكى مركب (انفجارى احتكاكى) مجهور، (dj) ويقال أن هذا هو نطق القرشيين وهو المتبع الآن فى قراءة القرآن الكريم.

٢- صوت قصى انفجارى مجهور (g) وهو السائد الآن فى بعض جهات اليمن : شماله وجنوبه وفى حواضر جمهورية مصر العربية، و يقال أنه الأصل فى النطق.

٣- صوت لثوى - حنكى احتكاكى مجهور (j) وهو نطق الشاميين.

وبالرغم من أن وصف علماء العربية للجيم ينطبق أكثر ما ينطبق على الجيم القصية الانفجارية (جيم القاهرة) نلاحظ أنهم نسبوها إلى المنطقة التى تخرج منها الشين والياء، وهى «وسط اللسان بينه وبين وسط الحنك الأعلى» وهذه المنطقة فى الحقيقة مخرج الجيم القرشية (dj) لا الجيم القاهرية. ويكون معنى هذا أن هؤلاء العلماء اختلط عليهم الأمر فنسبوا خواص الصوتين (الجيم القاهرية والجيم القرشية) إلى صوت واحد هو ما تكلموا عنه ووصفوه بهذه الطريقة غير الدقيقة.[٢]

وفيما يتعلق بالضاد فقد نسب سيبويه وتبعه ابن جنى وغيره، موضع نطق الضاد إلى منطقة الجيم والشين والياء. وهذه الأصوات الثلاثة - كما قرروا هم - تخرج من وسط الحنك، وقد وصفوا مخرجها بأنه من أول حافة اللسان وما يليها من الأضراس «إلا أنك إن شئت تكلفتها من الجانب الأيمن وإن شئت من الجانب الأيسر». (وفى رواية أو من كليهما). فكأن الضاد عن ابن جنى أقرب أن تكون لثوية حنكية، ولكن مع السماح بمرور الهواء من أحد جانبى الفم أو منها معاً.[٣]

١- المرجع السابق ص ١٢٦ - ١٢٧.

٢- المرجع السابق ص ١٢٨ - ١٢٩.

٣- سر صناعة الإعراب، ابن جنى، جـ١ ، ص ٥٢ ، نقلاً عن الاصوات العربية، ص ٩١.

وهذا يختلف عما نمارسه اليوم من نطق الضاد. إذ هى الآن تخرج من نقطة الدال والثاء والطاء، وهذه الأصوات الأربعة أسنانية - لثوية.

ويبدو أن سيبويه وغيره من علماء العربية كانوا يتكلمون عن ضاد غير تلك الضاد التى نعرفها ونمارسها نطقاً اليوم فى جمهورية مصر العربية. وهناك من النصوص الواردة عنهم ما يؤيد هذا الاحتمال.

أولها ذلك النص الذى ساقه سيبويه متضمناً الإشارة إلى موضع نطق هذا الصوت. يقول: «لولا الإطباق لصارت الطاء دالا، والصاد سينا، والظاء ذالا، ولخرجت الضاد من الكلام. لأنه ليس من موضعها شئ غيرها». (١)

ومما يرجح هذا الاحتمال كذلك وصفهم لكيفية نطقها وحالة مر هوائها عند النطق، ومعنى هذا أن الهواء أثناء النطق بالضاد يخرج من أحد جانبى الفم أو منهما معاً كما يحدث فى نطق اللام فكأن الضاد صوت جانبى كما أن الضاد كما وصفها العرب القدامى ليست شديدة أى ليست انفجارية وانما هى رخوة أى احتكاكية.

وبتطبيق هاتين الظاهرتين مضمومتين إلى نقطة النطق نحس بصعوبة بالغة فى نطق هذه الضاد وقلما استطاع واحد منا أن يأتى بنطق مثالى يوائم ما قدمه لها العرب من خواص وسمات.

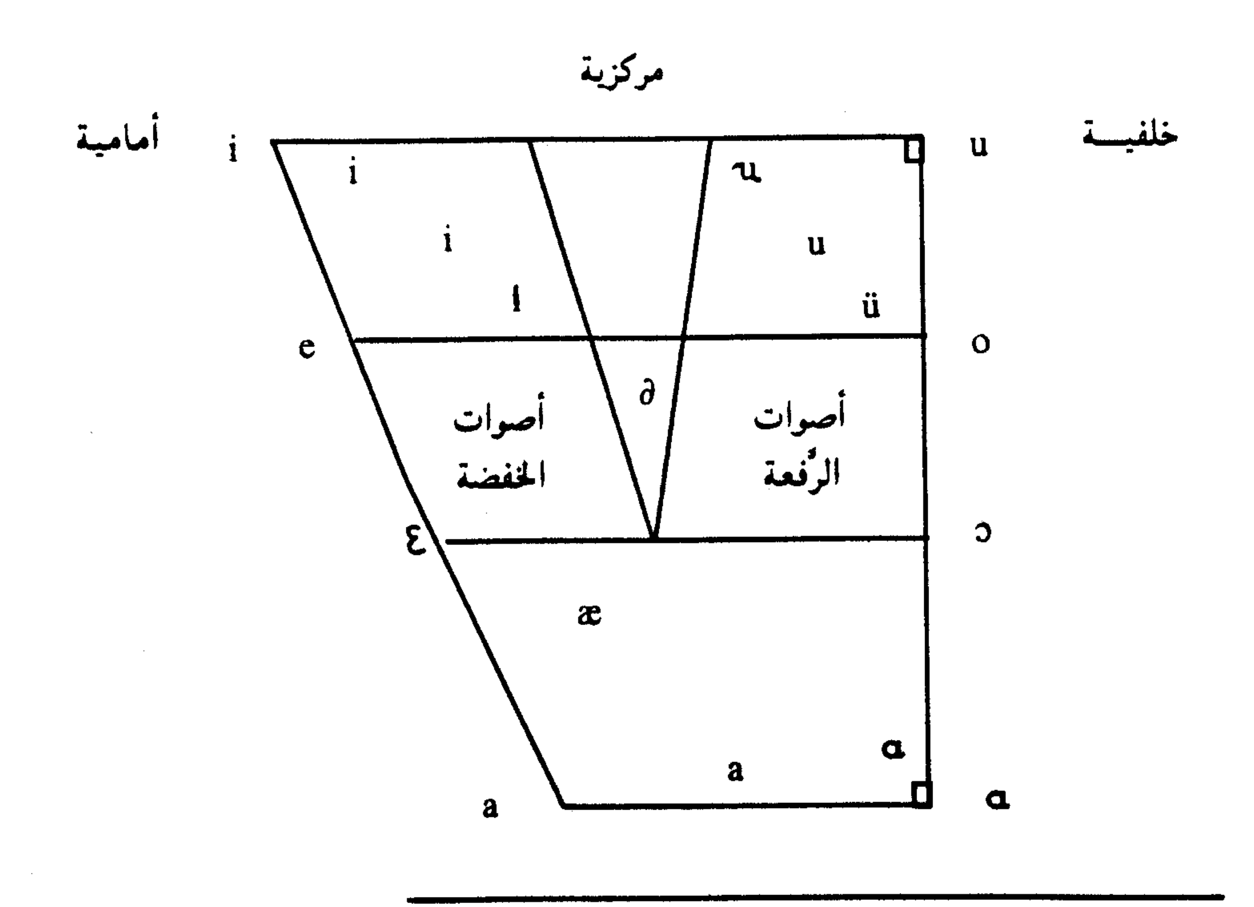
ولعلها كانت تشبه ذلك الصوت الذى هو وسط بين الضاد والظاء فى بعض اللهجات العربية كالتى فى العراق والكويت، أو لعل ما ينطقه هؤلاء الناس فى هذه المناطق أثر من آثار الضاد القديمة أو تطور صوتى لها. (٢)

أما الضاد كما ينطق بها قراء القرآن الكريم فى مصر الآن، فهى صوت أسنانى - لثوى انفجارى مجهور مفخم (مطبق) فهى لا تختلف عن الدال فى شئ سوى أن الضاد أحد أصوات الإطباق. وهو النظير المجهور للطاء. (٣)

١- الكتاب سيبويه، جـ٣ من ٤٠٦ نقلاً عن الأصوات العربية ص ١٠٥.
٢- المرجع السابق، ص ١٠٦، ١٠٧.
٣- مناهج البحث فى اللغة، ص ٩٢، ٩٣.

أما الظاء فهو صوت مما بين الأسنان احتكاكى مجهور مفخم (مطبق)، فيرتفع مؤخر اللسان مع الظاء تجاه أقصى الحنك كما يرجع إلى الخلف قليلا فيحدث الإطباق كما هو الحال فى نطق الضاد والطاء والصاد. وينطق العراقيون والكويتيون فى لهجاتهم العامية هذا الصوت بصورة صحيحة، أما فى اللهجات العامية المصرية فينطق بصورة خاطئة كما لو كان زاياً مفخمة. [1]

بالنظر إلى جدول أصوات العلة (أصوات اللين) نجد أن «حروف العلة» الثلاثة التى تعترف بها الفصحى يحتوى كل منها على ثلاثة أصوات، أحدها، وهو المفخم، يرتبط بأصوات الإطباق الأربعة (الصاد، الضاد، الطاء، الظاء)، والآخر، وهو أقل تفخيماً، بالأصوات الطبقية (الخاء، الغين، القاف)، والثالث، وهو المرقق ببقية الأصوات.



١- راجع : الأصوات اللغوية ص ١١٩.
: مناهج البحث فى اللغة ص ٩٨.

والرسم يوضح مقياس أصوات اللين (العلة) أو أوضاع النطق التقريبية لأصوات العلة في العربية الفصحى وعلى الأخص فى نطق القراء، وتمثل الزاوية الحادة أقصى ما يبلغه صوت الكسرة من العلو والتقدم، وتمثل الزاوية المنفرجة أقصى ما يبلغه صوت الفتحة من الاستفال (ضد الاستعلاء) والتقدم. وتمثل الزاوية القائمة السفلى أقصى ما يبلغه صوت الفتحة من الاستفال والتأخر (التفخيم)، أما الزاوية القائمة العليا فتمثل أقصى ما يبلغه صوت الضمة من العلو والتأخر.

وبين صوت الفتحة الأمامية (المرققة) وبين الكسرة منطقة أصوات الخفضة (أى الفتحة المائلة) وبين صوت الفتحة الخلفية (المفخمة) وبين الضمة منطقة أصوات الرفعة (الضمة المائلة)، وأما المثلث الأوسط فهو منطقة الأصوات المركزية، التى منها صوت القلقلة. وهى خاصة مميزة لبعض الأصوات الشديدة (الانفجارية) وهذه الخاصة هى أنك تتبعها بصويت أى بصوت خفيف قصير عند النطق بها ساكنة. [١]

١- راجع : د. حسان، ص ١٠٨ - ١١٠.

د. انيس، ص ٣٧ - ٤٢.

د. بشر ص ١٤٨ - ١٥٤.

القلقلة هى اضطراب الصوت أو تقلقل المخرج عند النطق به فإذا كان الصوت فى أول الكلمة كانت القلقلة صغرى، وإذا كان فى آخر الكلمة كانت القلقلة أشد وأقوى. أى كبرى، وأصوات القلقلة خمسة هى : ب ، ج ، د ، ط ، ق، ويجمعها قولك «قطب جد». راجع : الأصوات العربية، د. بشر، ص١١٦.

نور الدين، د. عصام : علم وظائف الأصوات اللغوية، الفونولوجيا، دار الفكر اللبنانى، بيروت، ١٩٩٢.

وإذا نظرنا إلى أصوات العلة العبرية وفقاً للتنقيط الطبرى، نجدها تختلف عن العربية فى عدة أمور يرجع بعضها إلى أن العبرية تستخدم النبر كفونيم، بالإضافة إلى احتفاظ اللغة العبرية بالإمالة وبالحركات المخطوفة.

وبالنسبة للأمر الأول نجد أن النبر موجود فى العربية أيضاً، ولاتكاد تخلو منه أى لغة، وإنما الفرق بين اللغات هو استعماله ملمحاً تمييزياً أو ملمحاً غير تمييزى، والمعروف أن اللغة العربية لاتستخدم النبر «كفونيم» بمعنى أنه لايستخدم كملمح تمييزى فى «ثنائى أصغر» يكون معنى الطرف المنبور فيه مخالفاً لمعنى الطرف غير المنبور. [1] ولم يلتفت النحاة والشعراء العرب إلى أهمية النبر وتأثيره فى اللغة والشعر.

على حين حافظت العبرية على النبر عن طريق القراءة الجماعية للعهد القديم والتى كانت تتم فى المعابد فى الصلوات والأعياد، لذلك احتل النبر مكانة أساسية فى اللغة العبرية وحظى باهتمام النساخ والعلماء الذين قاموا بنَقْط وشَكْل العهد القديم أو الذين تخصصوا فى علوم الدين.

وتستخدم العبرية النبر كفونيم أى كملمح تمييزى فقد تتفق كلمتان نطقاً وكتابة وتختلفان فى المعنى لاختلاف موقع النبر فيهما مثل שַׁבְתִּי וְשַׁבְתִּי ʃavtii wᵃʃavtii الأولى فعل ماضٍ مع المتكلم وهى منبورة الصدر والثانية فعل مقلوب فى المستقبل ومنبورة العَجُز. [2]

والأثر السمعى المرتبط بالنبر هو العلو Loudness والوضوح النسبى لصوت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات والمقاطع فى الكلام ويكون نتيجة عامل أو أكثر من عوامل الكمية والضغط والتنغيم. والضغط يعتبر أهم هذه العوامل. [3]

١- راجع د. أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوى، ص ٣٥٧.

٢- لمزيد من الأمثلة راجع : النبرة فى مجال الفونولوجيا فوق الجزئية فى اللغة العبرية، د. نازك عبد الفتاح، مجلة الدراسات الشرقية، العدد العشرون، يناير ١٩٩٨.

٣- راجع : د. تمام حسان : مناهج البحث، ص ١٦٠.

سيجال : أسس علم الأصوات العبرى، ص ٦٠ - ٦٢.

فهناك علاقة بين النبر وطول المقطع، والأصوات فى المقطع المنبور تنطق بقوة تجعله أكثر تصويتاً أو أكثر إسماعاً، لذلك نجد النبر فى العبرية يطيل كمية أصوات اللين فى المقطع المنبور، فيجعل أصوات اللين الطويلة المحققة (الفتحة الطويلة والكسرة الطويلة والضمة الطويلة) فى المقطع المنبور أصواتاً بالغة الطول، أو طويلة جداً كما فى שׁוּב، קוֹל ، בָּא ، דֵּי ، שִׁירִי.[1]

كما يطيل النبر أصوات اللين غير المحققة فى المقطع المنبور ويجعلها كما لو كانت أصواتاً طويلة محققة كما فى כֹּל، דָּבָר ويطيل أصوات اللين القصيرة فتُسمع كما لو كانت أصواتاً طويلة كما فى נַחַל، מִשְׁתֶּה[2].

كما تتميز العبرية بوجود أصوات العلة المركبة Diphthong وهى التى تقتضى انتقال اللسان أثناء النطق بها من موقع علة إلى موقع نطق علة أخرى كما فى דַּי = ej، وتعد أصوات العلة المركبة أصواتاً بالغة الطول، أو طويلة جداً.

وترجع الاختلافات بين أصوات اللين العربية والعبرية إلى احتفاظ اللغة العبرية بالإمالة والحركات المخطوفة. فقد احتفظت العبرية بالإمالة وتنوعت درجاتها بين الإمالة الشديدة والخفيفة والخفيفة جداً. فلديها الفتحة الممالة نحو الكسرة بدرجاتها الثلاث.[3]

إمالة شديدة	إمالة خفيفة	إمالة خفيفة جداً
xֵי، xֵ	xֶ	xֱ ، xְ

صيريه   سيجول   حطف سيجول   سكون متحرك

وكذلك لديها الفتحة الممالة نحو الضمة بدرجاتها الثلاث :

١- سيجال، المرجع السابق، ص ٤٥.

٢- المرجع السابق، ص ٤٥.

٣- راجع عبد الفتاح، د. نازك : الإمالة العربية والصيرية العبرية، دراسات لغوية بين العربية والعبرية، القاهرة، ١٩٨٧م.

إمالة شديدة	إمالة خفيفة	إمالة خفيفة جداً	
x ,ix	x	x ,	x
حولام	قامص قاطون	حطف قامص	سكون متحرك

أما عن الإمالة فى العربية، فقد أشار إليها ابن جنى ويظهر أنها كانت شائعة فى اللهجات العربية القديمة، كما أفاض القراء فى وصف إمالة الفتحة نحو الكسرة وخصصوا لهذا فصولاً طويلة، لكثرة شيوعه فى اللهجات العربية قديمها، وحديثها. فاللهجات العربية الحديثة تعترف بالخفضة أى الفتحة المائلة وبالرفعة، أى الضمة المائلة.(١)

وتختلف العبرية عن العربية فى وجود السكون المتحرك שוא נע ʃ^awa: naʕ وهو من الناحية التاريخية صوت لين كامل تم تقصيره لأسباب كثيرة من بينها انتقال النبر. أما من الناحية الصوتية فهو صوت فاصل بين قَطع وقَطع آخر، فعلى سبيل المثال كلمة כְּתֹב Kᵃtov جاء السكون المتحرك فاصلاً بين قَطع الكاف وقَطع التاء، فهو حركة مخطوفة وهى ما يطلق عليه اللغويون الإنجليز اسم glide.(٢)

كما يأتى السكون المتحرك فى العبرية للفصل بين صوتين لمنع إدغام أحدهما فى الآخر كما فى יָלַדְתִּי yəladᵃtii فينطق صوت الدال بحركة مخطوفة تفصل بينه وبين التاء منعا لإدغامها فى الصوت المماثل لها.

وفى العصر الوسيط عدَّ النحاة واللغويون اليهود السكون المتحرك بين الحركات، واعتبره ابن أشير بمنزلة الفتحة.(٣) وسماه سعاديا جاءون «سكون مفتوحة». وقال يهودا حيوج : «لأن كل سكون تكون أوّل كلمة أو اسم مبتدأ بها فهى محركة. وكيفية

١- راجع : د. أنيس، ص ٤٠.
- د. حسان، ص ١٠٨.
٢- سيجال ص ٤٦.
٣- דקדוק הטעמים ص ٣٤، ٣٥ نقلاً عن תורת המשקלים ص ٥٤

حركتها على أنحاء...» كما عده يهودا اللاوى ضمن الحركات : «والسكون ... هو الحركة وحدها دون زيادة...». وقال سعاديا بن دنان : «السكون ليس حركة فى حد ذاتها، بل نصف حركة، كما سأوضح عند وزن الشعر...».[1]

وعلى الرغم مما قالوه فالسكون المتحرك لايتساوى مع بقية الحركات للأسباب التالية:

(أ) السكون المتحرك يكون فى المقطع المفتوح المخطوف فقط ولايكون فى المقطع المغلق مثل بقية الحركات.

(ب) لا توجد كلمة ذات مقطع واحد مشكولة بسكون متحرك أو سكون مركب.

(جـ) لا يأتى بعده حرف ساكن.

(د) لا يأخذ نبرة رئيسة أبداً.

(هـ) يعتمد السكون المتحرك فى نطقه على الحرف الذى يسبقه أو الحرف الذى يليه.

(و) ليس للسكون المتحرك نطق خاص به، وكيفية نطق السكون المتحرك، كما نص عليها اللغويون اليهود فى العصر الوسيط كالتالى :

إذا جاء السكون المتحرك قبل الأصوات الحلقية (א, ה, ח, ע) ينطق كحركة مخطوفة مماثلة لحركة الصوت الحلقى كما فى קְחוּ فتنطق القاف بفتحة ممالة للضم أو ضمة مخطوفة.

קְחִי تنطق القاف بفتحة ممالة للكسر أو كسرة مخطوفة.

إذا جاء السكون المتحرك قبل صوت الياء، ينطق كحركة كسر مخطوفة كما فى וְיֵדְעוּ فتنطق الواو بكسرة مخطوفة.

والسكون المتحرك قبل بقية الأصوات ينطق كفتحة مخطوفة. وعموما ينطق السكون المتحرك مخطوفاً إلا إذا جاء منبوراً نبراً ثانوياً (געיא أو מתג)[2]

١- תורת המשקלים ص ٥٤، ٥٥.

٢- راجع سيجال ص ٤٦، ٤٧.، نقلاً عن يهودا حيوج وأبراهام بن عزرا.

وبالإضافة إلى السكون المتحرك، يوجد فى العبرية نوع آخر من السكون لا يوجد فى العربية وهو السكون المركب أو الحركات المخطوفة، وهو يختلف عن الحركات ويتفق مع السكون المتحرك فى الأمور الآتية :

(أ) لا توجد كلمة ذات مقطع واحد مشكولة بسكون مركب.

(ب) لا يوجد السكون المركب فى المقاطع المغلقة فى الكلمة، فهو يأتى فى المقاطع المفتوحة فقط.

(جـ) لا يأخذ نبرة رئيسة.

(د) لا يتمتع السكون المركب بالاستقلالية، فهو إما يخدم المقطع السابق أو المقطع اللاحق. [1]

١- תורת המשקלים، ص ٥٩.

٣- المقطع الصوتى :

وإذا لم يكن علماء الأصوات قد اتفقوا على تعريف المقطع فإن ذلك يرجع جزئياً إلى اختلاف نظرتهم إليه (نظرة أكوستيكية - نظرة نطقية - نظرة وظيفية) [١]، وعلى أى حال فهناك اتجاهان رئيسان فى تعريف المقطع : اتجاه فونيتيكى واتجاه فونولوجى والمقطع من الوجهة الفونيتكية تتابع من الأصوات الكلامية، له حد أعلى أو قمة إسماع طبيعية (بغض النظر عن العوامل الأخرى مثل النبر والنغم الصوتى) تقع بين حدين أدنيين من الإسماع. أما من نظروا إلى المقطع من زاوية نطقية فقد اعتبروه متكوناً من ثلاثة أجزاء هى بادئة وقمة وخاتمة. [٢] وقمة المقطع هى جوهره أو جزؤه البارز، وفى أى تتابع من الأصوات يميل الصوت الأكثر إسماعاً إلى أن يحتل قمة المقطع، والأقل إسماعاً إلى أن يحتل الأماكن الهامشية. وأصوات اللين أكثر إسماعاً من الأصوات الساكنة، على أن اللام والنون والميم أصوات عالية النسبة فى الوضوح السمعى وتكاد تشبه أصوات اللين فى هذه الصفة، مما جعل المحدثون يسمونها أشباه أصوات اللين. لهذا اعتبروا أصوات اللين ومعها اللام والنون والميم أصواتاً مقطعية، لأنها هى التى تحدد المقاطع الصوتية فى الكلام.

وإذا التقى فى الكلام صوتا لين، تكوّن منهما عادة صوت واحد أقل وضوحاً فى السمع، فيصبح صوتاً ساكناً أو شبيهاً بأصوات اللين. والتقاء صوتى لين ينتج لنا عادة أحد الصوتين الانتقاليين اللذين نسميهما «الواو» و«الياء».

١- دراسة الصوت اللغوى ص ٢٨٠ نقلا عن :

Malmberg, Bertil : phonetics, Newyork, 1963, p. 65.

٢- المرجع السابق ص ٢٨٤ نقلا عن

Robins, R. H. : General Lingnistics, G. B. 1966, p. 137.

وص ٢٩٠، ٢٩١ نقلا عن :

Stetson, R. H. : Motor phonetics, Amsterdam, 1951, p. 36

والتقاء صوتى لين أحدهما مقطعى والآخر غير مقطعى. ينتج عادة ذلك الصوت المركب الذى يسمى Diphthong. وإذا كان المقطعى منهما أولاً سُمى الـ Diphthong هابطاً كما فى (ay) فى الانجليزية اما إذا كان غير المقطعى هو الأول سمى الـ Diph-thong صاعداً فى (ya) فى الانجليزية. (١)

وقد اتفق المحدثون من دارسى العربية على أن مقاطع العربية خمسة :

١- مقطع قصير وهو عبارة عن حرف صامت وحركة قصيرة ويرمز لهما بالحرفين (ص ح). الأول للصامت والثانى للحركة القصيرة (٢). ومثاله كَ كُ كِ، ورمزه اللاتينى (CV) الأول رمز Consonant، والثانى رمز Vowel

٢- مقطع متوسط وهو عبارة عن حرف صامت وحركة قصيرة ثم حرف صامت، ورمزه العربى (ص ح ص) ومثاله كَمْ . كُمْ ، كِمْ، ورمزه اللاتينى (CVC).

٣- أو عبارة عن حرف صامت بعده حرف مد، أى حركة طويلة، ورمزه العربى (ص ح ح)، وتكرار (ح ح) معناه ان الحركة هنا طويلة. ومثاله كا، كُو، كِي، ورمزه اللاتينى (CVV).

٤- مقطع طويل وهو عبارة عن حرف صامت بعده حرف مد يعقبهما حرف صامت ويرمز له بـ (ص ح ح ص) ومثاله : نارْ ، طولْ ، نيرْ، ورمزه اللاتينى (CVVC).

٥- أو عبارة عن حرف صامت بعده حركة قصيرة ثم حرفين صامتين ويرمز له بـ (ص ح ص ص) ومثاله : بحْرْ ، دُرْجْ ، فكْرْ، ورمزه اللاتينى (CVCC). (٣)

١- الأصوات اللغوية: د. ابراهيم أنيس. ص ١٦٠، ١٦١

٢- ويرمز لهما أيضاً بالحرفين (ص ع) الأول للصحيح وثانيهما للعلة. راجع تمام حسان : مناهج البحث، ص١٤١.

٣- راجع موسيقى الشعر. ص ١٤٧

محاولات للتجديد فى إيقاع الشعر. د أحمد كشك، القاهرة ١٩٨٥م. ص ١٣٢

وقد أضاف د أحمد مختار عمر مقطعاً سادساً هو (س ع ع س س) ومثاله رادّ، أو ضال من ضالّين. دراسة الصوت اللغوى ص ٢ ٣.

وزاد د تمام حسان نوعا جديداً هو (ع ص) ومثاله أداة التعريف (ال). مناهج البحث ص ١٤١ =

وقد اصطلح العلماء على تسمية المقطع المنتهى بعلة باسم المقطع المفتوح Open والمقطع المنتهى بساكن بالمقطع المغلق Closed [1]

والكثرة الغالبة من الكلام العربى تتكون من مجاميع من المقاطع، كل مجموعة لا تكاد تزيد على أربعة مقاطع وتبدأ جميع مقاطع اللغة العربية بالحروف الصامتة (ص) فقط. وتقصر موقع القمة على العلل وتقصر موقع الهامش على الحروف الصامتة.

واللغة العربية تميل عادة فى مقاطعها إلى المقاطع الساكنة وهى التى تنتهى بصوت ساكن، (ص) أى حرف صامت ويقل فيها توالى المقاطع المتحركة، خصوصاً حين تشتمل على أصوات لين قصيرة، فيستحيل اجتماع اربعة متحركات فى الكلمة الواحدة. [2]

والمقاطع الثلاثة الأولى (ص ح)، (ص ح ص)، (ص ح ح) هى المقاطع الشائعة فى اللغة العربية، وهى التى تكون الكثرة الغالبة من الكلام العربى. ومن اللافت للنظر كذلك أن هذه المقاطع الثلاثة وحدها هى التى يبنى عليها الشعر العربى، فيما عدا حالات نادرة يرد فيها المقطع الطويل فى قافية بعض الأوزان (الرمل. السريع. المتقارب. مجزوء الكامل، مجزوء الرمل) وبسبة لاتكاد تجاوز ١ / [3]

ولم يرد المقطع الطويل داخلياً إلا فى إطار ظاهرة نادرة فى المتقارب كما فى قول الشاعر .

ورمنا قصاصا وكان التقاصّ فرضا على المسلمينا. [4]

= وهو مقطع افتراضى لاتحقق له فى الفصحى، ولايصح هذا إلا على اسقاط همزة الوصل، واحتساب الحركة التى تيلها فقط، واعتبار أن (ال) التعريف تبدأ بفتحة يليها لام مشكلة بالسكون.

١- دراسة الصوت اللغوى ص ٣٠٣ نقلا عن :

Malmberg, phonetics, p. 65.

Milewski, Tadusz . Introduction To the study of Language, Poland, 1973, p. 159

٢- الأصوات اللغوية، ص ١٦٢، ١٦٣

٣- موسيقى الشعر ص ١٤٨، ١٤٩

٤- محاولات للتجديد، ص ١٣٣

أما المقطع فى اللغة العبرية من حيث النطق فهو كنظيره فى اللغة العربية يتكون من ثلاثة أجزاء بداية وقمة وخاتمة، ويبدأ دائما بصوت ذى حد أدنى من الإسماع أى يبدأ بحرف صامت، وتحتل أصوات اللين أى الحركات قمة المقطع فهى الأصوات الأكثر إسماعاً فى العبرية يليها صوت الميم والنون واللام والراء. وخاتمة المقطع تهبط فيها قوة الإسماع للحد الأدنى، وقد يكون ذلك بنهاية الحركة إذا كان المقطع مفتوحاً، أو بحرف صامت إذا كان المقطع مغلقاً. أو بحرفين صامتين فى المقطع محكم الغلق.

وينقسم المقطع من حيث قوة الإسماع إلى أربعة أنواع :

مقطع مخطوف : ويمثل له بالمقطع الأول من אֱכֹל ʔ ᵃxol , בְּלִי bᵃlii وهو يتكون من حرف صامت وحركة مخطوفة أو سكون متحرك.

مقطع مفتوح : ويمثل له بالمقطع الأول من חֶסֶד - ħɛsæd وهو يتكون من حرف صامت وحركة قصيرة وسنرمز له بالرمز (ص ح).

أو يمثل له بمقطعى الكلمة שִׁירִי ʃiirii שִׁי- רִי ويتكون كل منهما من حرف صامت وحركة طويلة وسنرمز له بالرمز (ص ح ح).

مقطع مغلق : ويمثل له بالمقطع الأول من الكلمة שִׁבֵּר ʃivber فهى تتكون من مقطعين שִׁבְ-בֵּר الأول שִׁבְ ʃiv يتكون من حرف صامت وحركة قصيرة ثم حرف صامت ساكن وسنرمز له بالرمز (ص ح ص).

مقطع محكم الغلق : ويمثل له بالكلمة שׁוֹר ʃo:r فهى تتكون من حرف صامت وحركة بالغة الطول (محققة) ثم حرف صامت ساكن. وسنرمز له بالرمز (ص ح ح ص).

أو يمثل له بالمقطع יַשְׁקְ yaʃq فهو يتكون من حرف صامت وحركة قصيرة ثم حرفين صامتين ساكنين، وسنرمز له بالرمز (ص ح ص ص). (١)

١- יסודי הפונטיקה עמ' 64.

يتضح من هذا التقسيم أنه لايمكن أن تتوالى حركتان فى العبرية، وإذا حدث ذلك عند جمع كلمة מַלְכוּת malxuut فالأصل فى صيغة الجمع أن تكون מַלְכוּ+וֹת malxuuo:t

و عند جمع كلمة חָנוּת ȟªnuut والأصل فى صيغة الجمع أن تكون חֲנוּ+וֹת ȟªnuuo:t

ولتفادى توالى الحركتين، أتوا بحرف صامت (الياء) للفصل بينهما وأصبحت صيغة الجمع מַלְכֻיּוֹת malxuuyo:t و חֲנֻיּוֹת ȟªnuuyo:t.

ونظراً لأن اللغة العبرية لغة نبرية، لذلك نجدها تميز بين ثلاثة أنواع من المقاطع اعتماداً على وجود النبر من عدمه.

١- مقطع ضعيف أى غير منبور : ويمثل له المقطع الأول من יִצְ-חָק (yiṣ) ورمزه (ص ح ص). و רְא-שִׁית (re) ورمزه (ص ح ح).

٢- مقطع منبور نبراً ثانوياً : ويمثل له المقطع الأول من יַֽעַמְדוּ (ya) ورمزه (صَ ح) وְיֵֽלְכוּ (ye) ورمزه (صُ ح ح).

٣- مقطع منبور نبراً أساسياً : ويمثل له المقطع الأخير من דִּבְרֵי כֶּם (x ɛ m) ورمزه (صْ ح ص) [*].

والنبر فى العبرية يزيد من قوة واستمرارية إسماع الحركة، وليس للنبر أى قيمة موسيقية، وليس له أدنى علاقة بالنغمة [١]. والقانون الذى يحكم وقوع النبر يتسم بالاطراد، فلا يتوالى مقطعان منبوران نبراً أساسياً، وإذا تجاوروا يتحول الأول منهما ويصبح مقطعاً ضعيفاً عن طريق انتقال النبر للمقطع الضعيف الذى يسبقه كما فى

(*) هذه العلامة (ֽ) ترمز للنبر الثانوى تسمى بالعبرية געיא، מתג ، وتلك العلامة (֫) ترمز للنبر الأساسى وتسمى بالعبرية טעם،נגינה،נחיצה،راجع יסוד י הפונטיקה ص ٦١ ، ٦٤.

١- المرجع السابق ص ٦١.

קָרָא לָיְלָה :qəra : ləyla بدلا من קָרָא לָיְלָה (تكوين ١/٥).

أو عن طريق زوال نبر المقطع الأول تماماً كما فى וַיְהִי-כֵן wayhii - xen بدلاً من וַיְהִי כֵן تكوين ١/٥).

كذلك لا يتوالى مقطعان ضعيفان بدون نبر، وإذا تجاور مقطعان غير منبورين قبل مقطع منبور عندئذ يأخذ الأول منهما نبراً ثانوياً (ميتج) خاصة إذا كانا مقطعين مفتوحين أو إذا كان أحدهما مقطع مخطوف (أى يتكون من حرف صامت + حركة مخطوفة أو سكون متحرك) كما فى : יַעֲקֹב yaʕaqov הֲלָכָה :həlaxa

- فالمقطع المخطوف دائماً مفتوح ولايحمل نبراً أساسياً، ولكنه قد يحمل نبراً ثانوياً.

- والمقطع المفتوح يجب أن تكون حركته طويلة حتى يكون هناك متسعاً لبداية المقطع ونهايته بالحركة نفسها. وعلى ذلك فكل مقطع محرك بحركة طويلة وانتهى بحرف صامت يحمل نبراً أساسياً لكى تواصل الحركة قوة إسماعها وتنتهى بالحرف الصامت الذى يغلق المقطع. (ص ح ح ص).

- وترتب على ذلك أيضاً أن كل مقطع مفتوح وحركته قصيرة يجب أن يحمل نبراً أساسياً ليزيد من قوة واستمرارية إسماع الحركة. (ص ح).

- تميل العبرية إلى نبر المقطع الأخير من الكلمة وتسمى (منبورة العَجُز) מִלְּרַע ولكن هناك كثير من الحالات جاء النبر فى المقطع قبل الأخير من الكلمة وتسمى فى هذه الحالة (منبورة الصدر)מִלְּעֵיל .

والقواعد السابقة تنطبق على النبر فى الكلمة فى العبرية وهو ما يطلق عليه טעם أو נגינה أو נחיצה ولكن هناك إلى جانب نبر الكلمة، نبر الكلام ويسمى (אתנח) ֑ وهناك نبر الجملة، ويسمى (סילוק ֽ) ، وتلك الأنواع الثلاثة يطلق عليها أيضاً النبر

المتوارث لأنهم توارثوا علاماته وقواعده عن السلف. والجملة الأولى من التوراة جاءت منبورة هكذا בראשית ברא אלהים את השמים ואת הארץ (تكوين ١/١)

فكل كلمة بها مقطع منبور بالنبرة الأساسية (֑) والكلمة الثالثة بها نبرتان نبرة أساسية وهى نبرة الكلمة ونبر الكلام (֔) ومن خصائصه أنه يفصل الكلام إلى قسمين فهو نبرة فاصلة والكلمة الأخيرة فى الجملة بها نبرتان أيضاً، نبرة أساسية ونبرة الجملة (ֽ) التى من خصائصها فصل الجملة عما بعدها فهى نبرة فاصلة وهى أشد من نبر الكلام (֔). (١)

ونبر الكلمة أمر ثانوى إذا قورن بنبر الكلام، لذلك فمن الممكن أن ينتقل نبر الكلمة إذا تطلب نبر الكلام ذلك. أى من الممكن أن يتحول النبر فى تلك الكلمة من الصدر إلى العجز. ونبر الكلمة ثانوى إذا قورن بنبر الجملة فهو أساس الجملة. (٢)

وقياساً على النبر فى اللغات الهندوأوروبية، يمكننا أن نستنتج أن النبر فى اللغة العبرية وفى السامية القديمة كان نبراً حراً لا يرتبط بمقطع معين فى الكلمة، وفى فترة لاحقة أصبح يحتل المقطع الأول من الكلمة. والعوامل التى حدّت من حرية النبر فى العبرية، وحصرته فى مكان ثابت من الكلمة، وجعلته يقع إما فى المقطع الأخير من الكلمة (منبورة العجز) أو المقطع الذى يسبق المقطع الأخير (منبورة الصدر)، هى سرعة الأداء فى الكلام Tempo، وتأثير نبر الكلام على نبر الكلمة. (٣)

فهناك علاقة عكسية بين النبر وسرعة الأداء، فالنبر يزيد كلما قلت سرعة الأداء، فسرعة الأداء هى التى تتحكم فى نبر الكلام، لذلك نجد النبر فى العبرية يقع فى آخر الكلام حيث تقل السرعة وانسحب ذلك على نبر الكلمة فالنطق يكون سريعاً للمقاطع

١- יסוד י הפוניטיקה ص ٦٧ ، ٧٣.
דקדוק הלשון העברית,צבי הר-זהב, כרך שני, חלק שני, הוצאת מחברת לספרות, תל-אביב, 1952,עמ' 400,399,325.

٢- יסוד י הפוניטיקה ص ٧٣ ، ٧١.

٣- المرجع السابق، ص ٧١.

الأولى من الكلمة حتى يتسنى التركيز على نطق المقاطع الأخيرة. ونتيجة لهذا أخذت الكلمات تتحول بالتدريج من منبورة الأول إلى منبورة الآخر. وهذا هو تفسير سبب تقصير الحركات الطويلة فى المقطع الأول عند إضافة مقاطع للكلمة كما فى דָּבָר-דְּבָרִי, דְּבָרִים, דִּבְרְכֶם. أو عند إضافة الكلمة إلى كلمة أخرى كما فى דְּבַר-אֱלֹהִים.

ونظراً لأن النبر يختار المقطع الأكثر إسماعاً فى الكلمة، لذلك ظل النبر فى المقطع الأول فى بعض الأفعال الجوفاء فى الزمن الماضى קָמוּ, מֵתוּ وفى المستقبل יָקוּמוּ ولم ينتقل إلى المقطع الأخير كما فى الأفعال السالمة فى الزمن الماضى קָטְלוּ وفى المستقبل יִקְטְלוּ (١)

وهناك عامل آخر ساهم فى جعل النبر فى آخر الكلمة وهو زوال الحركات القصيرة المفتوحة بعد المقطع المنبور وهو ما حدث لصيغة الفعل الماضى فى العبرية، فالأصل فى الصيغة كما جاءت فى العربية الفصحى قَتَلَ ، فَرِحَ ، صَغُرَ وكانت فى العبرية קָטַלַ, כָּבֵדַ, יָכֹלַ أى أنها كانت منبورة الصدر. وكذلك صيغة الاستقبال فكانت كما جاءت فى العربية الفصحى يَقْتُلُ، يَفْرَحُ وكانت فى العبرية יִקְטֹלֻ, יִכְבַּדֻ أى منبورة الصدر، ولما زالت حركة المقطع الأخير فى الكلمة وأصبحت فى الماضى קָטַל, כָּבֵד, יָכֹל وفى المستقبل יִקְטֹל, יִכְבַּד أصبحت جميعها منبورة العجز. فتطور الصيغة فى العبرية عن الصيغة السامية القديمة لايمكن فهمه إلا من خلال النبر وتأثيره، وهو ما حدث للفرنسية أيضاً فى تطورها عن اللاتينية. (٢)

نتج عن الانتقال التدريجى للنبر فى العبرية من صدر الكلمة إلى عجز الكلمة، وجود الكثير من الحركات الطويلة قبل المقطع المنبور، والسبب فى إطالة هذه الحركات ليس تأثير النبر التالى، كما هو شائع بين بعض الباحثين، ولكن لأنها أى تلك الحركات

١- יסוד י הפוניטיקה ص ٧٠.

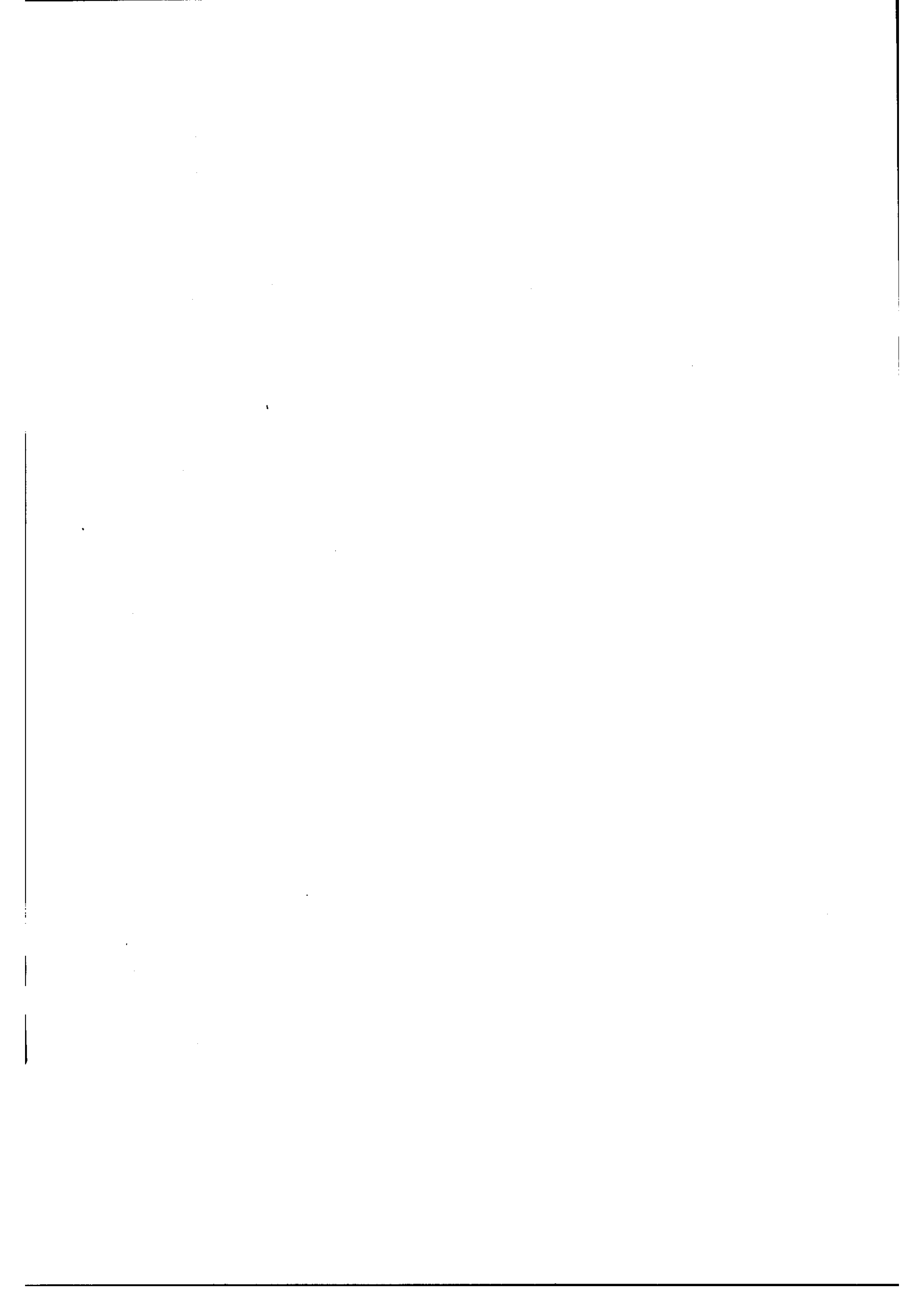
٢- المرجع السابق، ص ٧٤، ٧٥.

الطويلة هى الحركات التى كانت تحمل النبر قبل أن ينتقل تدريجياً إلى المقطع التالى لها. ولايسرى هذا الحكم على كل الحركات الطويلة التى تسبق المقاطع المنبورة، فبعضها فقط صيغ قديمة والآخر تم قياسه على هذه الصيغة القديمة، ومن أمثلة الحركات الطويلة قبل المقطع المنبور ما يلى :

דָּבָר,זָקֵן,גָּדוֹל, קָטַל, יָקוּם,דְּבָרִים,צְדָקוֹת, שָׁמִיר,שָׁבוּעַ, לֵבָב,עֵנָב. [١]

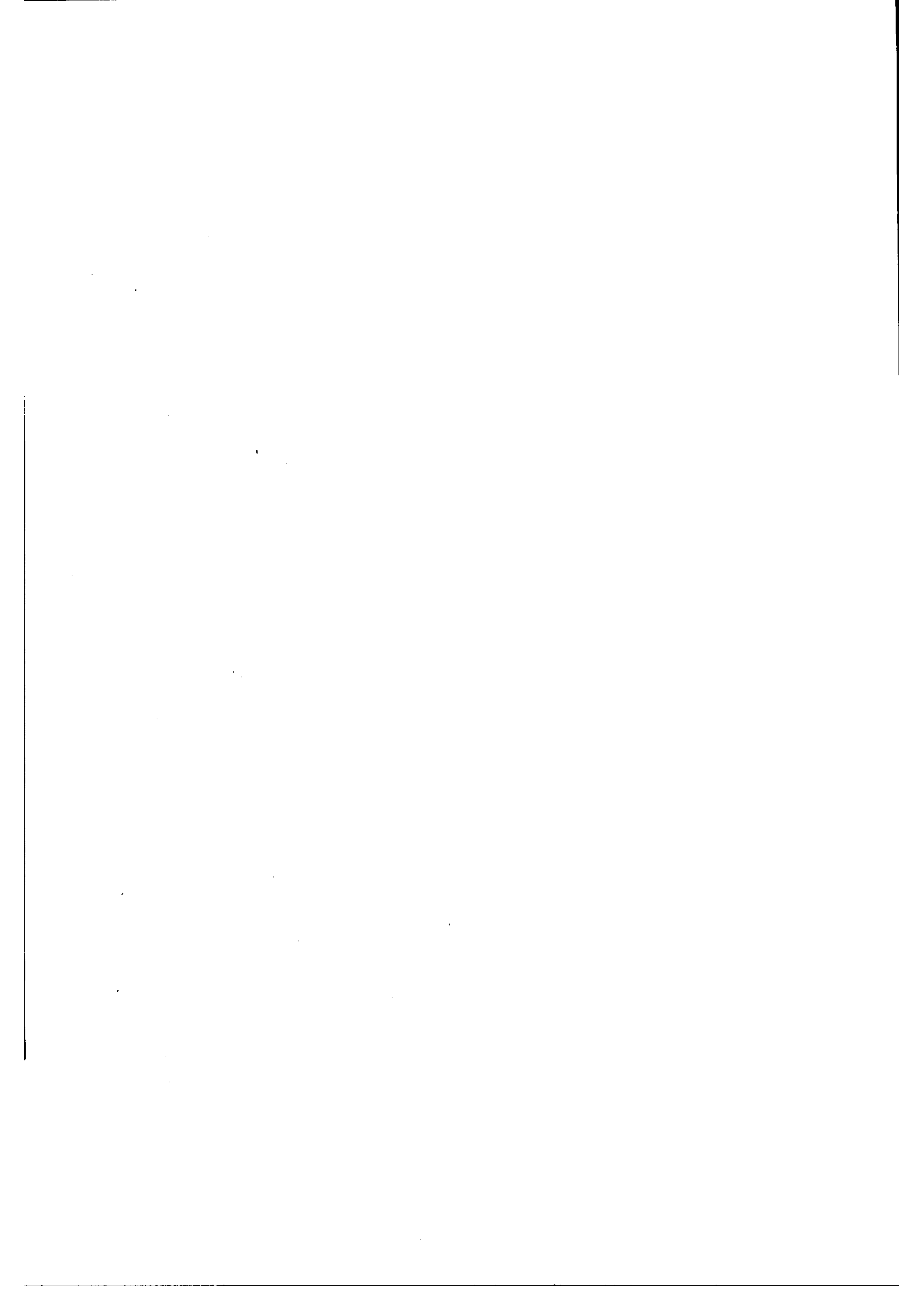
كما نتج عن انتقال النبر من صدر الكلمة إلى عجز الكلمة وسقوط الحركات المفتوحة التى جاءت بعده من نهاية الكلمة، زوال علامات الإعراب السامية من نهاية الكلمة العبرية واعتبار آخر الكلمة ساكناً.

١- المرجع السابق، ص ٧٩.



المبحث الثانى

تحليل النظام الإيقاعى



أولاً : الكــــم :

١- الـوحـدات الصغيـرة :

يرى المحدثون أن مكونات الإيقاع في الشعر العربي متشابكة متداخلة بين كم، ونبر وزمن، ومراعاة النسب بين هذه الأمور. فالكم إطار أول لفهم الإيقاع الشعري وهو كم الوحدات الصغيرة التي تتكون منها التفعيلة، أي الأسباب والأوتاد، التي تتكون بدورها من كم معين من الحركة والسكون أو المتحرك والساكن، والحركة عند العرب ليست شيئاً مستقلاً وإنما أبعاض حروف المد واللين. فالمعتبر من الحركات عندهم حرف المد وحده، ذلك الذي يحمل استقلالاً خاصاً. فالمقصود لديهم بالحركة أو المتحرك هو الحرف المتحرك أي ما يتحمل حركة ما كسرة أو ضمة أو فتحة كالضاد والراء والباء في قولنا ضَرَب. فالحركة القصيرة عندهم تابعة للحرف الصحيح، وجزء منه، والسكون ليس قيمة صفرية عدمية وإنما الحرف المنطوق الذي لا يتحمل حركة وهذا طبيعي في حروف المد لكونها حركات طويلة فلا سبيل إلى تحملها حركة.

وأيضاً الصوامت الأخرى من الحروف إذا لم تتحمل حركة فإنها تكون ساكنة. ومن ثم كانت المساواة عندهم حاصلة بين ساكن الحرف (لا وما) وهو الألف وساكن الحرف (منْ) وهو النون.

ففي حين يقبل التصور المقطعي استقلال الحرف المتحرك ويرمز له بالمقطع (ص ح) فإنه لايؤمن باستقلال الحرف الساكن فهو جزء من مقطع ولايمثل مقطعاً أياً كان.

أما عند العروضيين فإننا نشعر باستقلالية الساكن والمتحرك، فقد عدوه عند رصدهم للتفعيلات حيث يقولون على سبيل المثال فعولن خماسية، ومفاعلين سباعية ومعنى ذلك أن الساكن له اعتبار في الرصد الكمي. وبرغم تصويرهم لذلك الساكن على أنه قرين الوحدة الصغيرة أي السبب أو الوتد فإنهم حين يتحدثون عن الزحاف أو العلة،[1] يعبرون عنه كأنه مستقل حين يقولون مثلاً حذف الخامس الساكن أو الثاني الساكن.

١- الزحاف تغيير ثواني الأسباب في تفعيلة الحشو. أما العلة فتغيير في تفعيلة العروض أو الضرب ولها خاصية اللزوم على خلاف الزحاف الذي لايلزم في جميع أبيات القصيدة

أما الحركة القصيرة عندهم فهي تابعة للحرف الصحيح وجزء منه وكانوا يرمزون للحرف المتحرك برمز الدائرة بينما يرمزون للساكن بالألف الممالة أو المبسوطة فصيغة كفعولن رمزها (ه ه / ه) أما حديثا فيستخدمون الألف الممالة ممثلاً للمتحرك ورمز الدائرة ممثلاً للساكن فصيغة كمفاعلين يرمز لها حديثاً بـ (// ه / ه / ه).

فالوحدة الصغيرة هي أساس الإيقاع وبدونها يصبح الإيقاع عرضة للتوالي الذي تكرهه العربية لغوياً وموسيقياً وهي مسجل إيقاعي للنقرة أو الدنة التي تصاغ منها التفعيلة. إذا تصورنا الإيقاع الموسيقي للشعر العربي فقرات أو دنات مما يسمى **بالسبب الخفيف** وهو ما تكون من متحرك وساكن (/ ه) هو تصور للدنة (د ن) وهذه الدنة يقابلها ما لاحصر له من الأصوات التي تماثلها لأنها نموذج نسبي فتساوى بين (مَا) و(كَمْ) و(مُسْ) ...

والسبب الثقيل وهو ما تكون من متحركين (/ /) وهو وحدة لا توحي باستقلالها العام داخل الدنة حيث تلمح بعدها سكتة ضعيفة وهو جزء من وحدة أكبر هي الفاصلة الصغرى (/// ه) ويقابلها (دددن) وهي اجتماع السبب الثقيل والخفيف معاً.

الوتد المجموع وهو ما تكون من متحركين وساكن (// ه) وهو تصور للدنة (ددنْ)

الوتد المفروق وهو ما تكون من سبب خفيف مضافاً إليه متحرك (/ ه /) (دنْ دَ) وهو نوع آخر من التوزيع النغمي لكسر الرتابة.

الفاصلة الكبرى وهي وحدة نادرة لأنها جماع عدة مزاحفات (//// ه) حين تتحول مستفعلن دن دن ددن إلى مُتَعَلُنْ أي ددددن. فالتوالي فيها لأربع متحركات توال مكروه. وهناك ما يخفف من وطأة هذا التوالي كالسكتة مكان المزاحفة. [1]

١- راجع : كشك : د. أحمد : الزحاف والعلة، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، مكتبة النهضة المصرية، ص ١٨٥ - ١٩٤.

هناك وحدتان لم يذكرهما العروضيون وهما وحدتان نهائيتان (دانْ) وغوذجها الكلمة (كانْ) أى الإطالة فى نوع الدنة فبدلاً من (دن) تأتى (دان)، والوحدة (ددان) وغوذجها (مقالْ). لقد جعل حازم القرطاجنى هاتين الوحدتين النهائيتين مستقلتين وسمى الأولى: **السبب المتوالى** وهو السبب الخفيف إذا زدت عليه ساكناً ثانياً (/ ه ه) ومثالها (كانْ) و(لامْ).

وسمى الثانية : **الوتد المضاعف** وهو الوتد المجموع إذا زدت عليه ساكناً ثانياً (// ه ه) ومثاله كلامْ، مقالْ. (١)

ذكرنا فيما سبق أن الوحدات الصغيرة (الأسباب والأوتاد) التى تتكون من عدد معين من الحركات والسكون بنظام معين هى أساس الإيقاع فى الشعر العربى، فهل قامت تلك الوحدات الصغيرة فى الشعر العبرى بنفس الدور ؟ وهل جاءت هذه الوحدات مثل نظيرتها العربية تماما ؟ أم أن هناك اختلاف بينهما ؟

لقد ورد المصطلحان سبب وترجمته תנועה ووتد وترجمته יתד عند شعراء اليهود الأوائل منذ دوناش واستخدموهما للتمييز بين التفاعيل المختلفة، أى وتد وسببان أو سببان ووتد، إلى آخره. وجاءت תנועה بمعنى السبب الخفيف فى العربية فى كتاب **צחות** لأفراهام بن عزرا ص ١٤١، فى معرض حديثه عن الأوزان. ووردت أيضاً فى كتب النحاة اليهود فى العصر الوسيط بمعنى الحرف المحرك بحركة. ووردت بمعنى الحركة فقط. واستخدم هذا المصطلح أيضاً كتسمية لوزن عبرى يقوم على الأسباب فقط. كما تعنى هذه الكلمة عكس السكون والراحة. (٢)

ولم تعرف العبرية سوى نوع واحد من الأسباب وهو السبب الخفيف ونوع واحد من الأوتاد وهو الوتد المجموع.

١- منهاج البلغاء حازم القرطاجنى ص ٢٥٢ - ٢٥٣، نقلاً عن المرجع السابق، ص ١٩٥.

٢- תורת המשקלים ص ٣٧، ٣٨

وعلى حين نرى السبب الخفيف فى العربية يأتى من المقطعين : (ص ح ح) مثل ما . لا (ص ح ص) مثل منْ . لمْ . كمْ

نجد السبب الخفيف فى العبرية كما جاء فى أشعار دوناش يأتى من أربعة مقاطع هى :

(ص ح) مثل المقطع الأول من الكلمات التالية : עַ-יִן ,בַּ-יִת.

(ص ح ح) مثل المقطع الأول من الكلمات التالية :שִׁי-רִים,עָ-רִים.

(ص ح ص) مثل المقطع الأول من الكلمات التالية: מִשְׁ-מֶרֶת,מַלְ-בּוּשִׁים,עֶזְ-רָה

(ص ح ح ص) الذى يجمع بين ساكنين مثل الكلمات التالية التى تتكون كل منها من مقطع واحد : שִׁיר,שׁוּר,לוֹל,שָׁת

لقد نظر دوناش ونحاة اليهود فى العصر الوسيط إلى الحركات السبع العبرية والتى تسمى ملوكاً وهى Xָא، Xֵא، Xוֹ، Xוּ،Xֵי، Xִי،Xִי، Xֶי، نظروا إليها على أنها متساوية.[1]

ومن ثم تساوى المقطع (ص ح) مع المقطع (ص ح ح)، وتساوى المقطع (ص ح ص) مع المقطع (ص ح ح ص) ويبدو أن نحاة اليهود بنوا رأيهم على أساس سمعى، وفقاً لنطق اليهود لهذه الحركات فى هذه الفترة، وقد يكون فى هذا تبرير وتفسير استخدام دوناش المقطع (ص ح ح ص) الذى يجمع ساكنين، وهو الأمر الذى لا تسمح به العربية، لذلك لا نراه فى الشعر العربى إلا فى قافية بعض الأوزان، وليس فى جميع الأوزان ساكنان فى حشو بيت إلا فى عروض المتقارب،[2] فدوناش إما أنه قد اتخذ من هذا الشذوذ على الجانب العربى قاعدةً فى الأوزان العبرية، أو أنه اعتمد طريقة

١- المرجع السابق، ص ٣٨، ٣٩، ٤٧

٢- موسيقى الشعر العربى، ص ١٤٧، ١٤٩ العمدة، الجزء الأول، ص ١١٦.

العروضيين فى وزن الشعر على ما يُسمع وليس على ما يكتب. فبما أنه سمع المقطع (ص ح ص) مساوياً فى النطق للمقطع (ص ح ص) على ألسنة اليهود، لذلك جاء بالسبب الخفيف من المقطع (ص ح) والمقطع المساوى له (ص ح ح) والمقطع (ص ح ص) والمقطع المساوى له (ص ح ح ص) وبذلك تساوى فى الميزان المقطع المنبور (صْ ح) والمقطع غير المنبور (ص ح ح)، كما تساوى المقطع غير المنبور (ص ح ص) والمقطع المنبور (صْ ح ح ص).

ونستنتج مما سبق أن استخدام الأوزان العربية وإدخالها إلى اللغة العبرية قد أفسد النبر اللغوى فيها وساوى بين المقطع المنبور وغير المنبور وزناً.

وعلى حين جاء الوتد المجموع فى العربية من متحركين وساكن :

(ص ح ص ح ص) مثل لَقَدْ، لَكُمْ ، (ص ح ص ح ح) مثل فَمَا، إلى، بكَى

نجد العبرية تفتقر إلى هذا التوالى بين المقاطع المفتوحة والمقاطع المغلقة، وينحصر هذا التوالى فى بعض الكلمات التى تأتى على الأوزان السيجولية :(ص ح ص ح ص) مثل בַּיִת, עַיִן, דֶּלֶת وهى ليست أوزاناً أصلية فى العبرية، فالأصل فيها أنها على وزن (فَعْلُ) פַּעְל أى أنها كانت محركة الآخر هكذا לַחְם, אַבְן, רַחְם, עַצְם, בַּעְל, נַעְל, נַעְר، גַּבְר وبعد زوال الإعراب من العبرية، أصبحت ساكنة الآخر وأصبحت الحروف النهائية فى تلك الكلمات بسبب قوة إسماعها تُسمِع الحروف السابقة عليها كما لو كانت محركة بحركة مخطوفة، ومع مرور الزمن زادت تلك الحركة المخطوفة، وأصبحت تنطق حركة كاملة وهى السيجول (الكسرة القصيرة الممالة): אֶבֶן, עֶצֶם, גֶּבֶר أو فتحة فى الحروف الحلقية בַּעַל, נַעַר، נַעַל أو كسرة فى حرف الياء חַיִל, יַיִן, זַיִת. [١]

والأوزان السيجولية وحدها لم تكن لتكفى فهى قليلة إذا قورنت بالعربية وما تتمتع به من ثراء فى هذه المقاطع. لذلك لجأ دوناش إلى المقطع المشكول بسكون متحرك أو

١- יסודי הפונטיקה, עמ' 55.

سكون مركب وهو المقطع الذى يدحل على بداية الكلمة فى العبرية وهو موجود بكثره ويتمثل فى حروف النسب التى تدخل على الأسماء والمصادر، ويتمثل أيضاً فى واو العطف وواو القلب، كما لجأ دوناش إلى السكون المتحرك الذى يأتى فى وسط الكلمة مع الحرف المشدد بالشدة الثقيلة، فعند الوزن يُعد حرفين الأول منهما سكوناً تاماً والثانى سكوناً متحركاً، والسكون المتحرك الذى يشكل به أحد الحرفين المتماثلين.

لقد جعل دوناش هذا المقطع المخطوف Xְ، Xֲ، Xֱ، Xֳ يقابل المقطع الأول من الوتد العربى (ص ح). [١]

أما المقطع الثانى من الوتد فهو السبب الخفيف أى المقطع (ص ح ص) أو (ص ح ح).

إذاً لكى نأتى بالوتد فى العبرية علينا أن نأتى بالمقطع المخطوف + المقطع

(ص ح) ، أو (ص ح ح) ، أو (ص ح ص) ، أو (ص ح ح ص)

فالوتد عند دوناش يأتى على أربعة صور

مقطع مشكول بسكون متحرك أو سكون مركب + (ص ح) مثل: (לְבַ) -ית

مقطع مشكول بسكون متحرك أو سكون مركب + (ص ح ح) مثل:(בְּעָ) -רים

مقطع مشكول بسكون متحرك أو سكون مركب + (ص ح ص) مثل:(אֲשֶׁר)

مقطع مشكول بسكون متحرك أو سكون مركب + (ص ح ح ص) مثل: (עֲבֹד)

ودوناش عند إدخاله الأوزان العربية، اعتمد على مقارنة العبرية بالعربية، والدليل على ذلك، أنه جاء فى رده على معارضيه - أى مناحم وتلامذته - بكلمات كثيرة فى اللغتين تقابل الحركة القصيرة فى العربية سكوناً متحركاً فى العبرية مثل :

١- راجع ص ٣٠، ٣١ من هذا البحث

كتبتم	כְּתַבְתֶּם	Kᵊtavtɛm
حتمتم	חֲתַמְתֶּם	ḥᵊtamtɛm
ذبيب	זְבוּב	zᵊvo : v
شتاء	סְתָו	sᵊtəv
سَبيل	שְׁבִיל [١]	ʃᵊvi:l

ومن ثم لم يجد دوناش صعوبة فى التعامل مع القاعدة العربية «لا يبتدأ بالساكن» فقد عد السكون فى بداية الكلمة فى العبرية حركةً وليس سكوناً، وقد أقرّه تلامذة مناحم في هذا الصدد ولم يخالفوه

أما واو العطف التى تسبق حروف (ب و م ف) أو الحرف الساكن، فقال النحاة اليهود إن نطقها كنطق الهمزة المضمومة فى العربية [٢] فكلمة (וּמָה) تنطق ʔuuma وكلمة וּבַל تنطق ʔuuval لدلك نجد دوناش يعاملها فى اشعاره وفق هذا النطق فوردت على أنها تمثل الحركة فى السبب الخفيف וּגְפָנִים وأيضا וּכְסִלִים ، وفى וּלְךָ عد الواو مستقلة عما بعدها، وجعلها وحدها سبباً، وعد السكون التالى كحركة قصيرة تشكل الجزء الأول من الوتد.

ولكن نظراً لأن واو العطف كانت تشكل بالسكون المتحرك أيضاً قبل حروف (ب و م ف) فقد جاءت فى مخطوط لسفر حبقوق بالنقط البابلى مشكولة بسكون متحرك قبل حروف (ب و م ف) [٣]

ولذلك نجدها لا تعامل معامله واحده فى أشعار دوناش، فقد وردت أيضاً וּבְנֵי נחת וּבְמַלאכא ، فعامل الواو أى الهمزة المضمومة والسكون التالى لها على أنها حركة قصيرة تشكل الجزء الأول من الوتد. وفى וּבִינָה [٤] عدت الواو كأنها مشكولة بسكون متحرك ְ ، أى كحركة قصيرة تشكل الجزء الأول من الوتد.

---

١ - תורת המשקלים، ص ٥٤

٢ - اول من قال هذا هو يهودا حيوج ثم ردد كلامه أقراهام بن عزرا نقلاً عن المرجع السابق. ص ٦٥

٣- المرجع السابق، ص ٦٤.

٤- المرجع السابق ص ٦٦.

٢- التفاعيل :

ذكرنا أن الوحدات الصغيرة مدخل أساسى لتكوين كم الإيقاع الشعرى ومن خلالها تتكون الوحدات الأكبر أى التفاعيل.

وتعتبر **التفاعيل تصويراً** وتحليلاً للنظام الإيقاعى فى آن واحد، ذلك أنها تصور النظام باعتبارها وحدات إيقاعية أساسية، وتحلّل النظام بانحلالها إلى وحدات صوتية أصغر منها. وجعل الخليل الأجزاء التى يوزن بها الشعر ثمانية، منها اثنان خماسيان وهما فَعُولُنْ وفَاعِلُنْ، وستة سباعية وهى مفاعيلن وفاعلاتُنْ ومُسْتَفْعِلُنْ ومُفَاعَلَتن ومُتَفَاعِلُنْ ومَفْعُولاتُ. وهى ثمانية هكذا فى لفظها، ولكنها فى حكمها عشرة، إذا روعيت الوحدات الصوتية أو الأسباب والأوتاد التى تدخل فى تركيبها. ولقد جعلها الخليل خماسية وسباعية، اعتماداً على عدد المتحركات والسواكن فيها وقد ظهر أن المتحرك والساكن هما المفهومان الصوتيان الأساسيان اللذان بنى عليهما الخليل عروضه. كما بُنى عليهما الصرف والنحو واللغة.

ولاشك أن الخليل لم يقسم الأجزاء إلى خماسى وسباعى، إلا بعد أن درس الإيقاعات المختلفة فى كل سق إيقاعى شعرى على حدة، واكتشف مبدأ الاتفاق والتناسب فيه، وأقام من ثم أجزاءه شاهداً عليهما وهذا ما جعله يحدد أجزاء الهزج هكذا

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ولم يحددها مفاعيلن فعولن فاعلن فعلن

وأجزاء الطويل هكذا : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ولم يحددها فعولن فعولن فاعلن فعلن

وأجزاء الرجز هكذا مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ولم يحددها : فعلن فعولن فاعلن مستفعلن [1]

إلى غير ذلك من أصناف التجزئة التى لا تراعى شيئاً سوى أن تحكى المتحرك والساكن فى بيت الشعر، بواسطة صيغ لا تراعى بينها أى نسبة من الاتفاق والتناسب وتتألف هذه التفاعيل أو الأجزاء من الأسباب والأوتاد. ومن خلال تحليلها يظهر مبدأ تركيبها وهو :

(أ) لا يتكرر الوتد - مجموعاً كان أم مفروقاً - فى أى جزء.

(ب) لابد للسبب من أن يُجامع الوتد.

(جـ) إذا تكرر السبب فذلك الجزء السباعى. وإذا لم يتكرر فذلك الخماسى، ولا يتكرر أكثر من مرة. ويظهر من خلال هذه الأركان الثلاثة أن أطول الأجزاء عند الخليل هو السباعى، وهو أقصى ما يميل إليه الشعر العربى فى أبعاده الإيقاعية، متفقة كانت أم متناسبة. أما إذا تكون الجزء من وتدين وسبب، نتج الثمانى، وهو ما استبعده نظام الخليل حفاظاً على مبدأ الاتفاق والتناسب.

وإذا ما تكون من ثلاثة أسباب ووتد، فذاك التساعى، وهو مستبعد عن الخليل للغاية السابقة نفسها. وفى استدراك حازم القرطاجنى على الخليل أثبت الثمانى والتساعى. [2]

ومن خلال تحليل التفاعيل أى الأجزاء إلى وحداتها تتضح آلية أو مبدأ إنشاء الجزء أو الوحدة الإيقاعية فى نظام الخليل وهو نفس المبدأ الذى طبّقه الخليل فى معجمه، ذلك هو مبدأ التقليب. فهو لكى يحصر مواد العربية فى معجمه، اصطنع هذا المبدأ، حتى لا تَندّ عنه مادة من موادها. فوجد أن المادة الثنائية تُنْتج حالتين، والثلاثية تُنتج ستاً هكذا :

بعٌ عَبٌ فى الثنائى وعبد بعد دعب عدب بدع دبع فى الثلاثى

١- راجع : العروض والقافية، ص ٨١ بتصرف.

٢- راجع : العروض والقافية، ص ٨٢، ٨٣ بتصرف.

ويقابل التفعيل أو الجزء في العروض المادة في اللغة أما حروف المادة اللغوية، فتقابلها الأسباب والأوتاد في الأجزاء وهكذا أنتج الخليل في أجزاء العروض من الجزء الخماسي (وهو ثنائي لتكونه من سبب ووتد) حالتين هما (فعو، لن) و(فا، علن) أما الجزء السباعي فله ثلاث حالات ·

(أ) المتكون من وتد مجموع وسببين خفيفين (وهو ثلاثي لتكونه من وتد سببين)، وقد كان من المفروض نظرياً أن ينتج ست حالات، إلا أنه لم يُنتج سوى ثلاث، وذلك بإهمال الثلاث الباقية لكونها لا تختلف عن المثبتة في شئ، كما يتضح فيما يلي:

١- (مفا) (عي) (لن) = ٤- (مفا) (لن) (عي)

٢- (عي) (لن) (مفا) = ٥- (لن) (عي) (مفا)

٣- (لن) (مفا) (عي) = ٦- (عي) (مفا) (لن)

فالأولى هي الرابعة، والثانيه هي الخامسه. والثالثة هي السادسة

(ب) المتكون من وتد مفروق وسببين خفيفين وينتج نظرياً ست حالات، إلاَّ أنَّ ثلاثاً منها تُهمل لعدم اختلافها عن الأخرى. كما في الحالة السابقة وكما يتضح فيما يلي

١- (فاعِ) (لا) (تن) = ٤- (فاعِ) (تن) (لا)

٢- (لا) (تن) (فاعِ) = ٥- (تن) (لا) (فاعِ)

٣- (تن) (فاعِ) (لا) = ٦- (لا) (فاعِ) (تن)

فالأولى هي الرابعة، والثانية هي الخامسة والثالثة هي السادسة.

(جـ) المتكون من وتد مجموع وسببين ثقيل وخفيف

١- (مُفَا) (عَلَ) (تُنْ)

٢- (عَل) (تُنْ) (مُفَا)

٣- (تُنْ) (مُفَا) (عَلَ).

٤- (مُفَا) (تُنْ) (عَلَ)

٥- (عَلَ) (مُفَا) (تُنْ).

٦- (تُنْ) (عَلَ) (مُفَا)

فالأولى هى (مفاعُلَتن)، والثانية هى (مُتَفاعلن). أما الأربع الباقية فقد أهملت. وسبب إهمالها، أن الثالثة والرابعة، رغم عدم مخالفتهما للمبادئ الصوتية للغة ولإيقاع الشعر، قد أهملتا لأنهما لم تدخلا فى تكوين أى نسق إيقاعى عند العرب. [١] أما الخامسة والسادسة، فقد أهملتا لأن السبب الثقيل والوتد المجموع اجتمعا فيهما وكوّنا الفاصلة الكبرى، والفاصلة الكبرى لا تكون إلاّ فى جزء مزاحف.

ولم يتحدث العروضيون عن التفاعيل المهملة باستثناء (تن مفا عَلَ) التى تنقل إلى فاعلاتُكَ ولعل إهمالهم للثلاث الأخرى راجع إلى أن الخليل لم يذكرها، ولعل اقتصارهم فى المهملة على (فاعلاتك) راجع إلى تكون مهمل الدائرة الثالثة منها، وعدم تكون مهمل آخر من الأخريات.

ويميز الأستاذ العلمى التقليب الذى استعمله الخليل فى المعجم وأجزاء العروض بأنه تقليب «ثابت» ويميزه عن تقليب آخر يستعمله فى الدوائر وهو تقليب (متحرك). ذلك أن المادة الثنائية فى المعجم والجزء الثنائى فى العروض (الخماسى حروفاً) لا ينتج إلا ثنائياً، وكذلك المادة الثلاثية فى المعجم والجزء الثلاثى فى العروض (السباعى حروفاً) لا ينتج إلا ثلاثياً، وقد وصفه بالثبات لثبات نتائجه فى العدد، وثباته فى المادة نفسها والجزء نفسه.

١- وهذا رأى محمد العلمى. «فهما لم يخالفا المبادئ الصوتية للغة أى عدم التقاء الساكنين أو البداية بساكن ولم يخالفا مبادئ إيقاع الشعر أى عدم اجتماع أكثر من أربعة متحركات فيها». راجع العروض القافية ص ٨٤، ٨٥

لقد اختار الخليل لهذه الأجزاء - وهى الوحدات الإيقاعية الأساسية فى بيت الشعر- صيغاً خاصة، فاختار من الصيغ الصرفية لاسم الفاعل أربعاً، ثلاث منها فى حالة المذكر المفرد (فاعلن - مستفعلن - متفاعلن)، وواحدة فى حالة جمع المؤنث (فاعلاتن)، ومن الصيغ الصرفية لاسم المفعول اثنتين فى حالة الجمع (مفاعيلن - مفعولات)، ومن صيغ المبالغة واحدة (فعولن)، ومن صيغ المصدر واحدة (مفاعلتن)، ونوّن سبعاً منها وأظهر نونها، ولم يقف فى طريق تنوينه لواحدة من السبع أنها ممنوعة من الصرف، فقد صرفها ونونها. أما الثامنة (مفعولات) فلم ينونها، وحرّك آخرها. (١)

والخليل حين صب التفاعيل فى هذه الصيغ الصرفية، لم يجعل العلاقة بينها وما يقابلها من كلام فى بيت الشعر علاقةً صرفية، بل علاقةً صوتيةً. ولعل هذا هو السبب وراء اختيار الخليل لهذه الصيغ الصرفية دون غيرها لوصف التفاعيل المكونة لبيت الشعر، فعلاوة على أنها تشتمل على الوحدات الصوتية الأساسية التى تتكون منها الوحدة الإيقاعية (السبب والوتد)، فإن لها من الخاصيات الصوتية ما يحقق قدراً من المرونة تتفق والموزون فتمثل ما به من قيم الصوامت والصوائت مقطعية أو غير مقطعية، هذه الخاصيات لا تتوفر لصيغة مثل (يُفَاعِلْ) بتسكين اللام التى تقابل (فعولن) وصيغة مثل (مُفْتَعِلْ) بتسكين اللام التى تقابل (فاعلن). (٢)

فنهاية معظم الوحدات المكوِّنة لهذه التفاعيل تكون حرف مد مثل : فا علا فعو عى، أو نونا : لن - لن - تن - علن، أو سيناً : مس وكل هذه النهايات المعبر عنها بهذه الأصوات تستطيع أن تحمل فى ذاتها قيماً مختلفة من ناحية المدة وفى الوقت ذاته من خلال السكتة، فلحروف المد والحروف المقطعية قيم خاصة تفوق تنغيمياً الأصوات الأخرى على مستوى الفاعلية الشعرية هذه القيم يستطيع الميزان أن يلاحقها وأن يمثلها مهما اختلف مداها.

١- العروض والقافية، ص ٨٩.

٢- المرجع السابق، ص ٩١، والزحاف والعلة، ص ٢٠٤ - ٢٠٥ بتصرف.

فحـروف المد وكذلك أبعاضها أى الحركات تحمل قوة إسماع كبيرة فهى قمم المقطع عند اللغويين، وهى أقـوى أصوات العربية وضوحاً فى السمع طويلة كانت أو قصيرة. وقريب من حروف المد الحـروف المقطعية، وهى تلك الصوامت التى تأتى قمماً مقطعية، قد تأتى في قوة الإسـماع بعد الحركات، وهى الميم والنون واللام والسين والزاى والصاد والفاء والثاء والذال، ويـطلق على الحروف التى بقوة إسماعها الحروف الانطلاقية. إن استخدام تلك الحروف التى تحمل قـوة الإسـماع سـواء أكان انطلاقها تاماً أو احتكاكياً أو أنفيـاً كـالألف أو الواو أو اليـاء أو السين أو النون أو الفـاء كـوقـفـات لدليل على واقعية الميزان. (١)

١- الزحاف والعلة، ص ٢٠٥، ٢٠٧

التفاعيل العبرية :

استخدم دوناش الوحدات الصغيرة، أى الأسباب والأوتاد ، وكوّن منها تشكيلات إيقاعية على غرار البحور والأوزان العربية، ولكنه لم يصغ منها تفاعيل ثم يضع تلك التفاعيل فى بحور أو أوزان كما تفعل العربية. وأول من أشار إلى التفاعيل العربية واستخدمها هو يهودا اللاوى وأوردها باسمائها العربية ولكن كتبها بحروف عبرية.

أما أول من ترجم التفاعيل العربية إلى العبرية فهو سعاديا بن دنان، فقد استخدمها باسمائها العربية وترجمها إلى العبرية، فترجم مصطلح تفعيل إلى עמוד ويجمع עמודים تفاعيل، وقد أقره باحثو الشعر العبرى الأندلسى فى استخدام هذا المصطلح، بينما كُتب هذا المصطلح فى الأصل العربى للكتاب «أرْجُل» فجاء «وهم يركبوا الأوزان من أرجل والأرجل من أسباب وأوتاد» وأرجل هو المصطلح اليونانى الذى يقابل تفاعيل بالعربية. ورمز سعاديا للوتد بالرمز (↑) الذى يتناسب مع الاسم، ورمز للحركة بدائرة (ه) [1]. أما الآن فتستخدم المراجع والدواوين العبرية الرمز (ں ــ) للوتد، والرمز (ــ) للسبب، وهم فى هذا يعتمدون نظرة المستشرقين إلى الشعر العربى، وإلى التفاعيل والأسباب والأوتاد ، فهم يرون أن التفاعيل تتكون عن طريق توالى المقطع القصير والمقطع الطويل فيرمزون للمقطع القصير بـ (ں) فوق الحرف ويرمزون للمقطع الطويل بـ (ــ) فوق الحرف، وعلى هذا يُرمز للوتد بـ (ں ــ) ويُرمز للسبب بـ (ــ).

وكما استخدم الخليل الجذر «فعل» وصاغ منه صيغاً للتفاعيل العربية، استخدم سعاديا بن دنان الجذر פעל وصاغ منه التفاعيل الخمس الأساسية كما حددها دوناش فى أشعاره فجاءت :

فعولن	פְּעוּלִים	P^{o}ʕuuliim
فاعلن	פוֹעֲלִים	Po:ʕ^{a}liim

١-תורת המשקלים، ص ٧١ ٧٢

مفاعيلن	מְפוֹעָלִים	mª fo:ʕəliim
فاعلاتن	פַּעֲלוּלִים	Paʕªluuliim
مستفعلن	מִתְפָּעֲלִים	mitpəʕªliim

ونظراً لأن اللغة العبرية لا يتوالى فيها متحركان أو ساكنان سكوناً متحركاً، لذلك لا نجد فى العبرية تفعيل مناظر لـ(مفاعَلَتن) أو (مُتَفاعلن). [1] لذلك لم يدرج يهودا اللاوى هاتين التفعيلين ضمن التفاعيل العربية التى دخلت العبرية. ويرى البعض أن الشعراء اليهود قد استخدموا هاتين التفعيلين ولكن الصورة المزاحفة منهما والتى درج الشعراء العرب على استخدامها، فجاءت מְפוֹעָלִים المناظرة لـ (مفاعيلن) على أنها الصورة المزاحفة من مُفاعَلَتن كما هو الحال فى اللغة العربية ،وجاءت מִתְפָּעֲלִים المناظرة لـ (مستفعلن) على أنها الصورة المزاحفة من مُتَفاعلن. [2]

أما عند سعاديا بن دنان فقد ترجم مفاعلتن إلى מִתְפָּעֲלָנִים mitpəʕªləniim

وترجم مُتَفاعلن إلى פִּעֲלוֹנְכֶם piʕªlo:nªxɛm

أو מִפְעֲלוֹתֵיכֶם mifʕªlo:Te:xɛm

ويرى نحميا ألونى أن هذه التفاعيل التى جاء بها سعاديا دنان تختلف عن التفاعيل العربية التى يقول إنها مناظرة لها. [3] ونحن نتفق مع ألونى فى هذا الرأى. فإذا وزنّا מִתְפָּעֲלָנִים التى يقول إنها تناظر مفاعلتن نجدها מִ תְ פָּ עֲ לָ נִ י ם ، فبينما التفعيلة العربية سباعية نجد التفعيلة العبرية تساعية وعلى حين يأتى الوتد فى بداية مفاعلتن نجده يأتى بعد السببين فى التفعيلة العبرية.

١- قال ذلك קאעמפף و בראדי نقلا عن תורת המשקלים ص ٧٤

٢- المرجع السابق ص ٧٥

٣- المرجع السابق. ص ٧٤

أما פ ע לו נ כ ם و מ פ ע ל ו ת י כ ם اللتان تناظران متفاعلن، فالأولى منهما تبدو للوهلة الأولى أنها تناظرها פְּעָלוֹנְכֶם ولكن إذا جئنا بهذا الوزن من حروف أخرى ليست من بينها حروف حلقية א ה ח ע ، سنجده يأتى קְטָלוֹנְכֶם أى أن الحرف الحلقى ليس ثابتاً فى هذا الوزن وبالتالى فالسبب الثقيل ليس ثابتاً وبالتالى لا تعد تفعيلة مناظرة، أما מִפְּעָלוֹתֵיכֶם فهى تفعيلة تساعية وليست سباعية مثل متفاعلن، ويختلف ترتيب الأسباب والأوتاد داخلها فيأتى الوتد فى منتصفها بينما يأتى فى آخر التفعيلة العربية.

ونظراً لأن آخر الكلمة فى العبرية ساكن، لذلك لا يوجد فى العبرية تفعيل مناظر لـ (مفعولاتُ) التى تتكون من (سبب سبب وتد) وهو نفس تركيب مستفعلن. والفرق بينهما أن مستفعلن مجموعة الوتد بينما مفعولاتُ مفروقته. وبينما يرى نحاة اليهود فى الأندلس أن الكلمة التى تنتهى بساكنين فى العبرية مثل שמרתְּ و יפתְּ من الممكن اعتبار السكون الثانى متحركاً وذلك داخل البيت أما فى القافية وعند نهاية الجملة فيعد ساكناً بسكونين تامين.[(١)]

وقد ترجم سعاديا بن دنان مفعولاتُ إلى פְּעָלוּלִים وهو نفس التفعيل الذى ترجمه لـ (فاعلاتن) بينما ترجمه دافيد يلين إلى פְּעָלוּל paʕ^a^luul^a^ ويرى نحميا ألونى أن الترجمة الأنسب لهذا التفعيل هى נִתְפָּעַלְתְּ nitPəʕalt^a^ مع تحريك السكون الأخير داخل الشطر أو البيت.[(٢)] ونحن معه فى هذا الرأى.

ولم يرد تفعيل «مفعولات» فى أشعار دوناش التى وصلتنا، ولكن جاءت فى أشعار صمويل هناجيد، وفى أشعار يهودا اللاوى.[(٣)]

١- أجمع نحاة اليهود فى الأندلس على ذلك باستثناء أفراهام بن عزرا ومن تبعه.

٢- المرجع السابق ص ٧٤.

٣- انظر ص ١٠٥ من هذا البحث وديوان يهودا اللاوى المجلد الأول قصيدة رقم ٨١، المجلد الرابع قصيدة رقم ١٢٧

وإذا نظرنا إلى صيغ التفاعيل العبريه التى اختارها سعاديا بن دنان نلاحظ انه اختار لها من الصيغ الصرفية لاسم الفاعل اثنتين فى حالة جمع المذكر وهما פּוֹעֲלִים من الفعل الثلاثى السالم، و מִתְפַּעֲלִים من الفعل المزيد بالهاء والتاء الذى يناظر وزن استفعل فى العربية. واثنتين لاسم المفعول فى حالة جمع المذكر وهما פְּעוּלִים من الفعل الثلاثى מְפוֹעָלִים من الفعل المزيد.

واسماً مشتقاً من الرباعى فى حالة جمع المذكر وهو פְּעַלְוּלִים

واسم فاعل من وزن הִתְפַּעֵל مع زيادة نون ومد حركه اللام ثم جمعه جمعاً مذكراً מִתְפַּעֲלָנִים mɪtpəʕªlənɪɪm

واسما مشتقاً من الثلاثى فى حاله إضافه إلى ضمير المخاطبين פְּעָלוֹנְכֶם

Piʕªlo:nªxɛm

و سم مكان فى الجمع ومضاف الى ضمير المخاطبين מִפְעֲלוֹתֵיכֶם

mɪfʕªlo:te:xɛm

وقد اختار لست حالات منها اللاحقة النهائيه ' Xים ، ɪɪm التى تدل على جمع المذكر فى العبرية. وعلى الرغم من ان سعاديا بن دنان نحوى، وأن مقال الأوزان هذا جاء فى صدر كتابه الذى خصصه للنحو العبرى، إلا انا لسنا على يقين إن كان اختياره هذه اللاحقه نابعا من إدراكه العلاقه بين التنوين فى العربيه والتميم فى اللغات السامية فالتميم أو التنوين فى اللغات الساميه اما يؤدى معنى التعريف وإما معنى التنكير فى بعض اللغات فى حين أنه يؤدى معنى التنكير فقط فى بعضها الآخر [(1)]

١- راجع ظاهرة التعريف والتنكير فى اللغات الساميه مع عنايه خاصه باللغة العبريه رسالة ماجستير غير منشوره صلاح الدين صالح حسنين كليه دار العلوم جامعه القاهره ١٩٧١.

التنوين فى اللغه العربيه رسالة ماجستير غير منشورة عوض المرسى الجهاوى دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٦٧.

ويرى برجشتراسر أن صوت الميم فى اللغات السامية قد تغير إلى نون فى العربية. «وقد حصل فى كثير من الكلمات، ولكنه مقيد من جهة أنه اقتصر على أواخر تلك الكلمات فقط، ولم يتعداها إلى أوائلها ولا أواسطها مثاله التنوين، فإن أصله ميم كما كان فى الأكدية، والسبئية، مثل بيتٌ، وبيتٍ، وبيتاً أصلها بيتمُ وبيتمِ وبيتمَ، وكلمة إن فهى فى العبرية אִם im . »[1]

وقد يكون اختيار سعاديا بن دنان اللاحقة النهائية (iim) لمعظم الصيغ مرجعه أن لهذه اللاحقة وظيفة صرفية فى العبرية من جهة، وللعلاقة الصوتية بين الميم والنون فيتوالى هذان الصوتان فى السجع والفاصلة فى اللغة العربية، دون أن يختل النغم.

فالميم والنون فى العربية ينتميان للأصوات المتوسطة، وهى اللام والميم والنون والراء، فهذه الأصوات الأربعة من الصوامت ولكنها فى الوقت نفسه ذات شبه كبير بالحركات من الناحيتين النطقية والسمعية. فهى تشترك مع الحركات فى أهم خاصة من خواصها النطقية، وهى حرية مرور الهواء دون عائق أو مانع. فاللام والميم والنون والراء كلها مجهورة شأنها فى ذلك شأن الحركات. كما أنها تشبه الحركات فى خاصة الوضوح السمعى Sonority وذلك نتيجة طبيعية لحرية مرور الهواء عند نطق هذه الأصوات جميعاً. ولهذا تنعت هذه الأصوات بـ «أشباه الحركات».

وهناك شواهد أخرى فى التراث الصوتى تدل على خصوصية هذه الأربعة من ذلك مثلا ما يراه د. إبراهيم أنيس من أن أكثر الأصوات توظيفاً فى الرويّ هى بهذا الترتيب (الراء، اللام، الميم، النون) ثم الباء والدال والسين والعين.

ومن هذه الشواهد كذلك : أن اللام والميم والنون والراء انفردت مع الفاء والباء بتشكيل نمط خاص من الأصوات، عرف بأصوات «الذُّلاقة» أى أصوات تمتاز بسهولة النطق وخفته، كما تمتاز بكثرة التوظيف فى اللغة.[2]

١- التطور النحوى للغة العربية، محاضرات ألقاها برجشتراسر فى الجامعة المصرية ١٩٢٩م، أخرجه وعلق عليها د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجى بالقاهرة، ١٩٨٢م. ص ٢٧

٢- الأصوات المتوسطة والأصوات الذّلق. رأى فى المفهوم وبيان للخواص. د. كمال محمد بشر مجلة البحوث والدراسات العربية، العدد ٢٥ يوليو / تموز ١٩٩٦ ص ٥٨ - ٦

ومن الطريف أن ما يقابل هده الأربعة فى لغات أخرى يفصح عن هذه الخواص ونحوها. جرت الدراسات الصوتية التقليدية فى اللغة الانجليزية على تسمية (اللام والراء) بالأصوات السلسة أو اللينة "Liquids" وتنسحب هذه التسمية أيضاً على الميم والنون عند بعض الدارسين ويطلقون عليها جميعاً «أشباه الحركات». كما يطلق عليها مصطلح الصائتية "Vocalic" نسبة إلى «صائت» وقد يشار إليها كذلك بالمصطلح «الأصوات «المقطعية» "Syllabic". (١)

أما عن العلاقة الصوتية بين الميم والنون فى العبرية فيقول سيجال : «فى العبرية وفى سائر اللغات السامية يوجد صوتان فقط مخرجهما من الأنف، هما صوتا الميم والنون. فالميم صوت شفوى أنفى والنون صوت أسنانى لثوى أنفى. ويتذبذب الوتران الصوتيان عند النطق بهما لذلك فهما صوتان مجهوران مثلهما مثل الحركات، ولذلك يطلق عليهما علماء الأصوات "Sonants". (٢)

وقد حدث للغة العبرية فى عصر المشنا (فى الفترة من القرن الثانى ق.م. إلى بداية القرن الثالث الميلادى) أن تغيرت الميم إلى نون واقتصر ذلك على أواخر الكلمات، وقد برزت هذه الظاهرة فى أسفار العهد القديم المتأخرة فجاء فى نحميا ١٥/٣ שלון بدلاً من שלום وجاء فى مخطوط قاوفمان للمشنا אדן بدلاً من אדם بمعنى رجل، إنسان.

وتغيرت الميم فى اللاحقة الصرفية الدالة على جمع المذكر فوردت Xִין بدلا من Xִים

وتغيرت أيضاً فى الضمائر المتصلة الدالة على جمع المذكر Xְכֶן بدلا من Xְכֶם، Xְהֶן بدلا من Xְהֶם، Xָן بدلا من Xָם

وأيضا فى الضمائر المنفصلة فجاء הֵן بدلاً من הֵם أو הֵמָּה

אַתֶּן بدلاً من אַתֶּם (٣)

١- المرجع السابق، ص ٦

٢- הפונטיקה העברית ص ٢٢

٣- راجع قواعد عبرية المشنا للباحثة ص ١٩، ٢١، ٢٥، القاهرة ١٩٩٨م

٣- البحـــور (الأنســاق الإيقاعيــة) :

سبق أن ذكرنا فى بداية حديثنا عن الكم أنه إطار أول لفهم الإيقاع الشعرى، وأنه كم تفاعيل أساسها الوحدات الصغيرة، ولكن هل هذا الكم جماع تفاعيل دون ضابط لها ؟ إن الخليل حين بنى **أنسـاقه الإيقاعية الخمسة عشر (البحور)** وحددها بمكوناتها من التفاعيل العشر، وميز كـل واحد منـها عن الآخر، لم يكن عمله اعتباطياً، فهو بعد أن اسـتقرأ الشـعر العـربى، ووجد العـرب تميز بين أصناف منـه، فـلا يخلط الشـاعـر فى قصيـدة بين إيقـاع وآخر، وصف أسس ذلك التـميـز. فـإيقـاع الشـعـر العربى لم يسمح للتـفـاعـيل السـبـاعـيـة حين تكوينـهـا بحـراً مـن البـحـور أن تزيد عن ست تفـاعـيـل فى الشطرين. وقد تتعرض التفعيلة الأخيرة لنقـص ما. أما إذا كانت التفاعيل خماسية أو إحداها سباعية والأخرى خماسية فإن أقصى مدى تكونه هذه التفاعيل هو الورود أربع مرات فى كل شـطر.

فـجعل الخليل **البـحـور** تتكون من أربع تفـاعيـل في كل شطر، أو من ثلاث. فـما تركب من أربع عنده : الطويل والمديد والبسـيـط والمتـقـارب، وإن كـان قـد جـعـل المديد رباعـيـاً فى الدائرة، ثلاثيـاً فى الاسـتـعـمـال ومـا تركب من ثلاث : الهـزج والرجز والرمل والوافر والكامل والسريع والمنسرح والخفيف والمجتث المقتـضب والمضارع. وكـما جعل المديد رباعياً فى الدائرة ثلاثيـا فى الاستعمال، جعل الهزج والمجتث والمقتضب والمضارع ثلاثية فى الدائرة ثنائية فى الاستعمال.

أما من حيث نوع التـفعيلة فقد ميز بين نوعين من البـحـور : البحور المفردة (المتـمـاثلة) والبـحور المركَّـبة فـالمفرد هو ما تكوَّن من جزء يتكرر دون غيره، خماسياً كان أم سباعـيـاً. والمركَّب ما تكوَّن من جزأين أحدهما خماسى والآخر سباعى، أو من سباعيين مختلفين.

فـالمفـرد المبنى من الخمـاسى واحد هو المتـقـارب. والمفرد المبنى من السـبـاعـى الواحد خمسة : الهزج والرجز والرمل والوافر والكامل.

والمركب من الخمـاسى والسـبـاعـى ثلاثة : الطويل والمديد والبسـيط. والمركـب من السباعيين المختلفين ستة : السريع والمنسرح والخفيف والمجتث والمقتضب والمضارع.

فالتفاعيل كم معين له حدوده وأن ما يحدث من زحافات أو علل للنهايات إنما هو من قبيل الضبط الإيقاعى للبحر ليتفق مع الفاعلية الشعرية، ومن هنا كان للتفاعيل ومن ثم للبحور مظهران : أحدهما نظرى فى الدائرة، والآخر تطبيقى فى بيت الشعر، ووضع النماذج النظرية من متطلبات التجريد فى العلوم، فهو مفهوم إجرائى يسهل الانتقال بين صور التفعيلة (الوحدة الإيقاعية) المتعددة ويربط بينها. فلقد أراد الخليل أن يلخص العلاقة بين صور متعددة، فاتخذ إحدى هذه الصور، التى رأى الخليل أن مكوناتها من التفاعيل (الوحدات الإيقاعية) تسمح ظروف الشاعر فى إيقاع البيت المتكون منها إلى أن يحققها كلها أو بعضها. فبدأ بإحدى هذه الصور من التفاعيل ووضعها فى شطر البحر فى الدائرة، لا ليجعل هذه التفعيلة فى شطر الدائرة أصلاً، والتفاعيل التى يستعملها الشاعر مطابقةً أو مخالفة لها فرعاً، بل ليسهل عملية الربط بين صور الأجزاء المتعددة، التى تفرض ظروف النظم على الشاعر أن يستعمل واحدةً أو أكثر [1]

حصر الخليل بحوره الخمسة عشر فى **خمسة نماذج نظرية عليا** وسماها **بالدوائر** لأن الانتقال من بحر إلى آخر فيها، يتم بطريق دائرية. فعملية استخراج البحور داخل الدائرة عملية مسترسلة متصلة تبدأ من نقطة ما لتعود إليها. وطريق الفك فى هذه الدوائر أن تبتدئ من أول كل وتد وسبب بقدر ما فى الدائرة من البحور وتمر إلى الآخر.

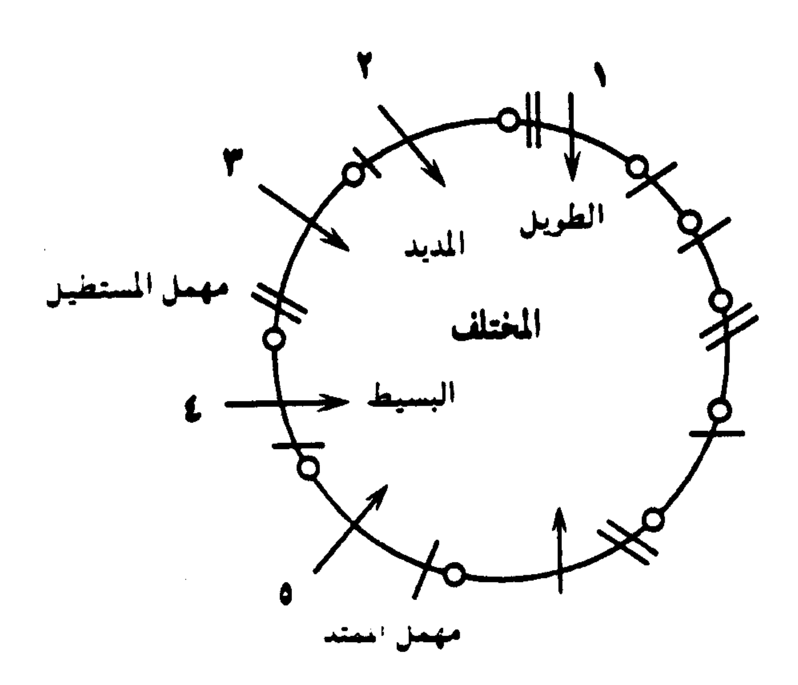
وقد سمى الدائرة الأولى بدائرة المختلف، والثانية بدائرة المؤتلف، والثالثة بدائرة المجتلب، والرابعة بدائرة المشتبه والخامسة بدائرة المتفق.

فالخليل كما أظهر أن هناك علاقةً تقوم بين التفاعيل (الوحدات الإيقاعية)، فهى تتكون كلها من الوحدات الوظيفية الصغيرة (الأسباب والأوتاد)، عن طريق مبدأ التقليب لتلك الوحدات، أراد أن يجمع البحور فى هذه الدوائر الخمس، ليكشف عن علاقةٍ تقوم بينها عن طريق المبدأ نفسه، ولكن بصورة أخرى. ولذلك وزّع البحور الخمسة

١- راجع : العروض والقافية، ص ١٠٦ ، ١٠٧ بتصرف.

عشر على خمس مجموعات وسمى كل مجموعة منها بدائرة، وبنى الانتقال داخله من بحر إلى آخر على طبيعة العلاقة التكوينية بين التفاعيل والأسباب والأوتاد

ففى الدائرة الأولى : وهى دائرة المختلف مثلاً



وضع الخليل ثلاثة أبحر هى الطويل والمديد والبسيط، وأقام الانتقال فيها من واحد إلى الآخر على العلاقة التكوينية بين التفاعيل فبين (فعولن) و(فاعلن) تقوم علاقة تكوينية أساسها أنهما معا يتكونان من وتد مجموع وسبب خفيف على اختلاف فى ترتيبهما، وبين (مفاعيلن) و(مستفعلن) و(فاعلاتن) تقوم العلاقة التكوينية نفسها. حيث تتكون الثلاثة من وتد مجموع وسببين خفيفين على اختلاف فى ترتيبها. لقد أقام الخليل هذه الدائرة ليبين أن العلاقة تستمر بين هذه التفاعيل، حتى وهى فى سياق بحور يتميز بعضها عن الآخر، وأظهرت الدائرة أن العلاقة ليست قائمةً بين خماسى وخماسى فى جهة، وسباعى وسباعى فى الجهة الثانية. ففى دائرة المختلف تظهر العلاقة بين الخماسى والسباعى، وفكها ما يلى .

١- راجع الزحاف والعلة ص ٧ ٧١ العروض والقافيه ص ١٢١ ١٢٢

١- الطويل //ه /ه //ه /ه /ه //ه /ه //ه /ه /ه.

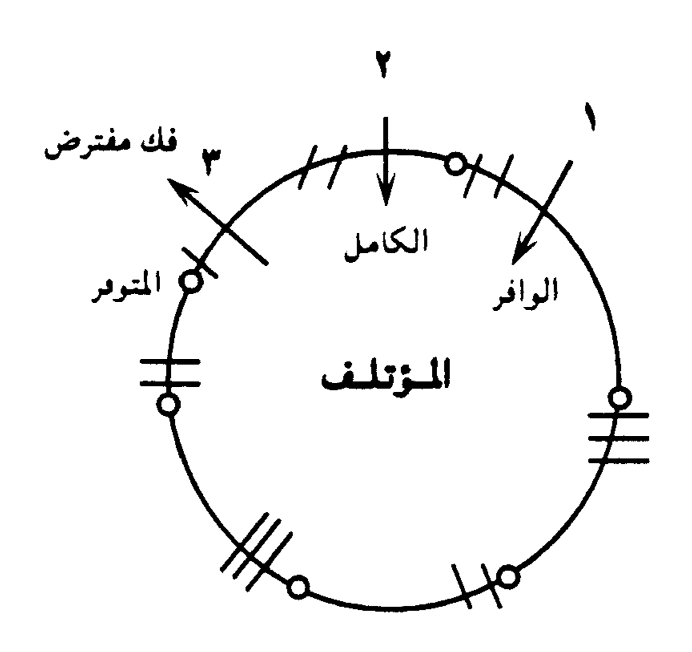
٢- المديد /ه //ه /ه. /ه //ه /ه //ه /ه. /ه //ه.

٣- مهمل المستطيل : //ه /ه /ه. //ه /ه. //ه /ه /ه. //ه /ه.

٤- البسيط : /ه /ه //ه. /ه //ه. /ه /ه //ه. /ه //ه.

٥- مهمل الممتد : /ه //ه. /ه //ه /ه. /ه //ه. /ه //ه /ه.

الدائرة الثانية : دائرة المؤتلف، ووفيها ثلاثة أبحر اثنان مستعملان، وواحد مهمل، والمهمل منها وزنه فاعلاتُكَ ست مرات ويقال له المتوفر والمعتمد.



وفكها يخرج منه ما يلى [1]

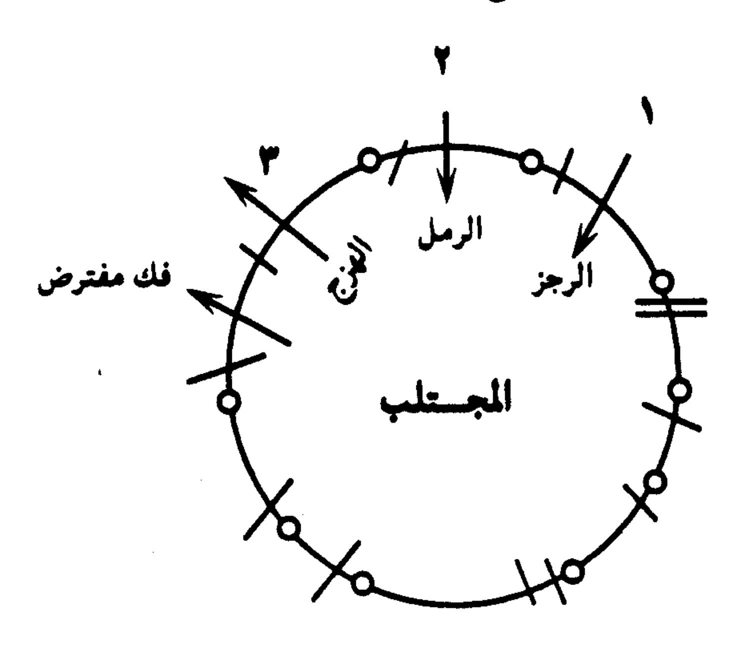
١- الوافر : //ه ///ه. //ه ///ه. //ه ///ه.

٢- الكامل : ///ه //ه. ///ه //ه. ///ه //ه.

٣- مهمل المتوفر : /ه //ه // /ه //ه // /ه //ه //.

١- الزحاف والعلة. ص ٧٢

الدائرة الثالثة : وهى دائرة المجتلب ولا يوجد مهمل فى هذه الدائرة، وهى مسدسة الأجزاء وأبحر هذه الدائرة تفك كالتالى [1]



١- الرجز : /ه /ه //ه. /ه /ه //ه. /ه /ه //ه.

٢- الرمل : /ه //ه /ه. /ه //ه /ه. /ه //ه /ه.

٣- الهزج : //ه /ه /ه. //ه /ه /ه. //ه /ه /ه.

والدائرة الرابعة : هى دائرة المشتبه وتشتمل على تسعة أبحر منها ستة مستعملة وثلاثة مهملات، وأول المهمل ما وزنه فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن مفروق الوتد ويسمى ذلك البحر بالغريب والمتئد.

والمهمل الثانى وزنه مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن . والمهمل الثالث وزنه فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن.

١- المرجع السابق، ص ٧٤

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩

المشتبه

الخفيف
المضارع
المقتضب
المجتث
السريع
المنسرح
المطرد (مهمل)
المتئد (مهمل)
المنسرد (مهمل)

وفكها ما يلى [١] :

١- الخفيف : /ه //ه /ه. /ه /ه/ /ه. /ه //ه /ه.

٢- المضارع : //ه /ه /ه. /ه/ /ه /ه. //ه /ه /ه.

٣- المقتضب : /ه /ه /ه/. /ه /ه //ه. /ه /ه //ه.

٤- المجتث : /ه /ه/ /ه. /ه //ه /ه. /ه //ه /ه.

٥- المطرد (مهمل) : /ه/ /ه /ه. //ه /ه /ه. //ه /ه /ه.

٦- السريع : /ه /ه //ه. /ه /ه //ه. /ه /ه /ه/.

٧- المتئد (مهمل) : /ه //ه /ه. /ه //ه /ه. /ه /ه/ /ه.

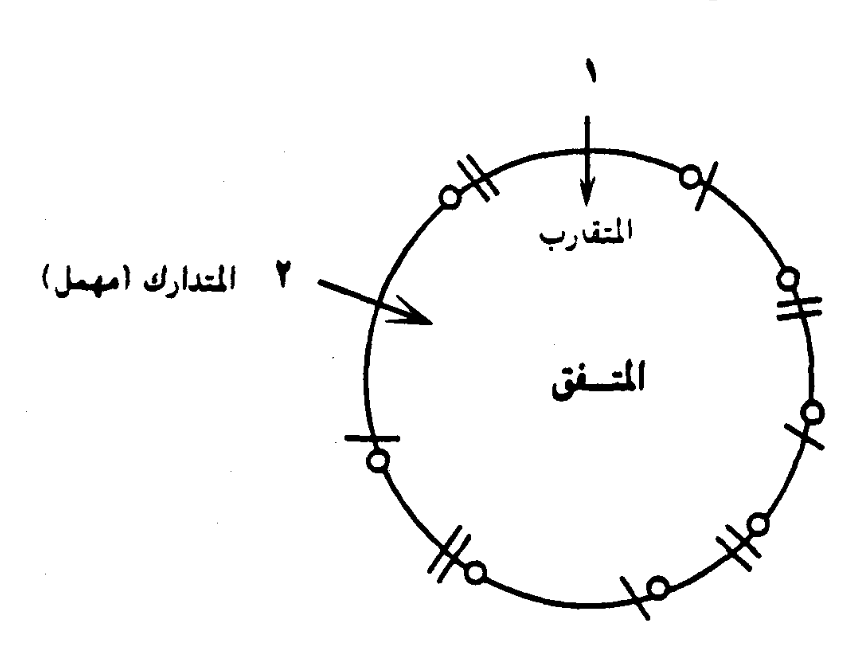
٨- المنسرد (مهمل) : //ه /ه /ه. //ه /ه /ه. /ه/ /ه /ه.

٩- المنسرح : /ه /ه //ه. /ه /ه/. /ه /ه //ه.

١- الزحاف والعله، ص ٧٥ - ٧٧.

وسميت هذه الدائرة بدائرة المشتبه لاشتباه أبحرها لأن مستفعلن فى الخفيف والمجتث مفروقة الوتد وفى غيرهما مجموعته، وفاعلاتن فى المضارع مفروقة الوتد وفى غيرها مجموعته. ودائرة المشتبه تبرز علاقة تكوينية جديدة بين الوحدات السباعية المختلفة داخل البحور أيضاً. فهذه الدائرة هى دائرة الوتد المفروق والوتد المجموع والسبب الخفيف، وقد وضعنا خطاً تحت الوتد المفروق عند فك الدائرة.

والدائرة الخامسة : دائرة المتفق وأخرج الخليل منها بحراً واحداً مستعملاً فقط وهو المسمى بالمتقارب حيث تفاعيله «فعولن» ثمانى مرات. بينما بقى فيها مهمل لم يذكره الخليل واستدركه المحدثون فسمى بالمتدارك.[1]



والفك منها يحوى بحرين :

١- المتقــارب : //ه /ه. //ه /ه. //ه /ه. //ه /ه.

٢- المتدارك (مهمل) : /ه //ه. /ه //ه. /ه //ه. /ه //ه.

١- الزحاف والعلة، ص ٧٧ - ٧٩

فعلى حين كانت العلاقة بين التفاعيل فى العروض علاقة تقليب ثابت اعتماداً على أن المادة الثنائية فى العروض (الجزء الخماسى) لا تنتج إلا مادة ثنائية، وكذلك الثلاثية (الجزء السباعى) لا تنتج إلا ثلاثية، نجد العلاقة فى الدائرة توصف بالتقليب المتحرك. وكما يصفه محمد العلمى : «هو العلاقة التكوينية الجديدة بين الخماسى والسباعى، والسباعيين المختلفين فى جنس وحداتهما الوظيفية (الأسباب والأوتاد) ... فالتقليب فى الدائرة لم يعد ثابتاً فى نفس التفعيلة، فالدائرة مجموعة تفاعيل، ولم يعد الناتج عن التقليب ثابتاً فى كمه وكيفه، فالناتج ليس تفاعيل منعزلة، بل أَشْطُر أبحر تتكون من وحدات يختلف كمها وكيفها من بحر إلى آخر ... لهذا السبب نصف التقليب الذى يحصل فى الدائرة، وينتج عنه فكُّ بحر من آخر بالتقليب المتحرك». [1]

رغم أن الخليل جعل الأنساق الإيقاعية لا تتعدى خمسة عشر بحراً، إلا أن ما يحدث لكل نسق من زحافات أو علل للنهايات تجعل صور البحور أى الجانب التطبيقى للنماذج النظرية الخمسة عشر تصل إلى ثلاث وستين صورة. [2]

والزحاف تغيير ثوانى الأسباب فى التفعيلة فلو فرضنا أن تفعيلة ما مكونة من سببين خفيفين ووتد مجموع كمستفعلن فإن التغيير الحاصل للسببين (مس) و)(تف) الخاص بساكنيهما يسمى بالزحاف والمراد بالسبب هنا خفيفاً كان أو ثقيلاً كما يراه العروضيون. هذا التغيير الذى يعترى ثوانى الأسباب يكون تارة بإسكان الثانى المتحرك وتارة بحذف الثانى الساكن أو المتحرك. والزحافات منها ما هو مفرد ومنها ما هو مزدوج. [3]

١- العروض والقافية، ص ١٢٣، ١٢٤

٢- هذا ما ذكره محمد العلمى فى العروض والقافية ص ١١٥، ١١٦ نقلا عن الجوهرى (عروض الورقة أ٢) والشنترينى (المعيار ١٨ -١٩).

أما اسحق باقون فيقول انهم سبعون התפתחות המשקל ص ١٤

٣- الزحاف والعلة، ص ٢٠، ٢١

أما العلة فهى التغيير الذى لا يكون فى ثوانى الأسباب فحسب والتى لها خاصية الـلـزوم [١]. فالعلة تغيير فى تفعيلة العروض أو الضرب (أى التفعيلة الأخيرة فى الشطر أو البيت) ولها خاصية اللزوم أى يلتزم بها الشاعر فى جميع أبيات القصيدة، على حين أن الزحاف تغيير فى تفعيلة الحشو (ماعدا تفعيلة العروض أو الضرب) ولايلزم أن يحدث فى جميع أبيات القصيدة.

وهذا التغيير أى الزحاف والعلة يرتبط بالبحر لا بالتفعيلة، فالتفعيلة وحدة موسيقية ولكنها لن تتحدد إيقاعياً إلا من خلال وجودها فى إطار كامل منتظم هو ما يسمى بالبحر أو القصيدة. فمع تعدد التفعيلة الواحدة فى بحور مختلفة فإن زحافها يخضع للبحر المعين فما يحدث للتفعيلة فعولن فى إطار بحر الطويل قد لا يحدث لها فى إطار المتقارب فإن أمكن فيها القَبْض (حذف الخامس الساكن). والخرْم (وهو حذف بداية الوتد المجموع) فى البحرين فإن إمكان البتر (ما قُطع وتده بعد حذف سببه) يخص المتقارب وحده ومن ثم فعلة البتر لا تخص التفعيلة بل تخص البحر. [٢]

ومما يدل على أن الزحاف مرتبط بالبحر لا بالتفعيلة أن الحكم عليه بالحسن والقبح قرين ارتباطه بالبحر فى حين نرى مثلاً استحسان كف (حذف السابع الساكن) مفاعيلن فى الهزج فإنّ كفها فى الطويل من باب القبح، والدليل أيضاً على ربط الزحاف والعلة بالبحر، أنهم تصوروا تقسيمات البحور بناء على وجود الزحافات والعلل. فقولهم عروضة مقبوضة (حذف الخامس الساكن) وضربها مقبوض، أو عروضه حذاء (حُذف الوتد المجموع من آخر الجزء) وضربها أحذّ. [٣]

ومن الدلائل التى تجعل الزحاف يرتبط بالبحر أيضاً فى ذهن العروضيين، أن الدائرة وهى النموذج النظرى تصور موطن الحذف أو التسكين لا على حدود تفعيلة واحدة بل

١- المرجع السابق، ص ٣٥.

٢- المرجع السابق، ص ٥٦ بتصرف.

٣- الزحاف والعلة، ص ٥٧ بتصرف.

على منظور دائرى لمجموعة من التفعيلات. ففى أرجوزته العروضية يعرض ابن عبد ربه تصور الخليل للدوائر وتصوره للزحاف على الدوائر من خلال رموز يصورها ابن عبد ربه فى أرجوزته فيقول أن الخط المائل دلالة على الساكن. والحلقة المجوفة (ه) دلالة على المتحرك، وأن النقطة الموضوعة على الساكن زحاف بحذفه. وأن النقط التى توضع على الدائرة أى مع الحركة دليل على إمكان زحفها إما بالإسكان أو بالحذف. أما النقط داخل الدائرة فهى بداية انطلاق البحر من بدء شطره. والنقطتان موضع المعاقبة أو المراقبة. [1] وظاهرة المعاقبة فيها إحكام للزحاف وفى نفس الوقت فيها دلالة واضحة على ربط الزحاف بالبحر، وهى «إذا اجتمع السببان لم تجز مزاحفتهما جميعاً، بل وجب أحد الأمرين، أما سلامتهما معاً أو سلامة أحدهما فذلك هو المعاقبة». [2] وظاهرة المعاقبة خاصة ببحر الطويل والهزج والوافر والكامل والمنسرح والرمل والخفيف والمجتث والمديد، فقانون المعاقبة وارد فيها منعاً لتوالى المتحركات،وهذا القانون خاص بالأسباب وحدها. [3] وتكون بين السببين المتلاقيين فى جزء واحد (تفعيلة واحدة) أو جزأين. أما المراقبة فلا تكون إلا إذا كان السببان متجاورين فى جزء واحد فلا يزاحف السببان المتجمعان ولا يسلمان من الزحاف بل لابد من مزاحفة أحدهما وسلامة الآخر. وتخص المراقبة بحرين هما المضارع والمقتضب منعاً لتوالى الأسباب. [4]

والخليل كما أشار ابن عبد ربه فى أرجوزته أجاز للشاعر أن يخرج على ما نظمت عليه العرب، ولكنه أى الخليل تقيد فى عمله بالمسموع عنها فوصفه وحدُّه. فهو يجعل ما ذكره من البحور والأعاريض والضروب هو كل ما قالت عليه العرب، ويصرح بأنه لم يلتفت إلى مالم تقل عليه، ولم يمنعه ذلك بعد الانتهاء منه من إجازة الخروج عليه. [5]

١- العقد الفريد الجزء الخامس، ص ٤٣٨ والزحاف والعلة. ص ٨٠.

٢- العيون الغامزة ص ٨٨ نقلاً عن الزحاف والعله، ص ٥٨

٣- الزحاف والعلة، ص ٣١٦ - ٣٢١

٤- المرجع السابق، ص ٣٢١

٥- العقد الفريد، الجزء الخامس، ص ٤٤٢، والعروض القافية. ص ١١٦ ١١٧

أما فى الشعر العبرى فلم يتمكنوا من إدخال كل البحور والأوزان العربية الخمسة عشرة التى جاء بها الخليل والوزن السادس عشر الذى استدركه الأخفش. وتمكنوا فقط من إدخال إثنى عشر وزناً وجاءوا بصور مزاحفة من بعضها.

وفيما يلى الصور التطبيقية للبحور العربية، أى الصور التى جاءت عليها البحور الخمسة عشر فى الشعر العربى القديم بما فيها من زحافات وعلل والتي قام الخليل بن أحمد باستقرائها، ونثنى كل بحر منها بنظيره العبرى الذى جاء على غراره، وصوره المزاحفة إما فى أشعار دوناش وهو صاحب النظرية أو أشعار صموئيل هناجيد والذى تبلورت على يديه نظرية دوناش.

ونبدأ بالطويل : وهو أحد أبحر ثلاثة كثر ورودها فى أشعار العرب القدماء، والنموذج النظرى للطويل فى الدائرة :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فى الشطر، وفى الشعر له عروض [1] واحدة مقبوضة وجوبا (أى حذف الخامس الساكن) وثلاثة أضرب [2]، الأول صحيح وبيته :

أبـا مُنْذرٍ كانت غَرُوراً صحيفتى ولم أُعطِكُم بالطوْع مالى ولا عرضى

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

الضرب الثانى مقبوض وبيته :

سَتُبْدى لك الأيامُ ما كنت جاهلا ويأتيك بالأخبار من لم تُزَوِّدِ

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

الضرب الثالث محذوف (أى حذف منها سبب خفيف وهو «لن»)، وبيته :

أقيموا بن النعمان عنَّا صدوركم وإلا تقيموا صاغرين الرءوسا

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعى

١- العروض : هى آخر تفعيلات الشطر الأول من البيت.

٢- الضرب : هى آخر تفعيلات الشطر الثانى من البيت وما عدا العروض والضرب يسمى حشواً.

ويدخل القبض فعولن ومفاعيلن فى هذا البحر، ويدخل الكف (أى حذف السابع الساكن) مفاعيلن، وقبض فعولن حسن وقبض مفاعيلن صالح وكفه قبيح. (١)

وقد ترجم سعاديا بن دنان الاسم طويل إلى ארוך بالعبرية وقد لاقت هذه التسمية قبولاً لدى باحثى الشعر الأندلسى لأنها ترجمة دقيقة للاسم العربى. (٢)

والترجمة العبرية لتفاعيل هذا البحر كما جاءت فى الدائرة هى :

פְּעוּלִים / מְפוֹעָלִים / פְּעוּלִים / מְפוֹעָלִים // فى الشطر. وهى بالأبجدية الصوتية.

P^{o}ʕuuliim / m^{a}fo:ʕəliim / P^{o}ʕ uuliim / m^{a}fo:ʕəliim

ولم يأت هذا الوزن على تلك الصورة فى أشعار دوناش،، وجاء فى أشعار صمويل هناجيد وسليمان بن جبيرول :

תְּרוּפָה בְּפָנֶיהָ וְעַל חוּט שְׂפָתֶיהָ

וּמָוֶת בְּעֵינֶיהָ וְתַחַת לְמַדֶּיהָ (٣)

T^{a}ruufa: b^{a}fənæhə v^{a}ʕəl ȟuuṭ s^{a}fətæhə

ʔuumədvɛt b^{a}ʕe: næhə v^{a}taȟat l^{a}maddæhə

وقد أورد داڤيد يلين لهذا البحر عشر صور مزاحفة في شعر صموئيل هناجيد، وسوف نأتى بالصورة المزاحفة عند دوناش والتى ورد عليها ثلثا أشعاره.

١- عروض الشعر العربى : د. عبد الهادى زاهر، مكتبة سعيد رأفت، ١٩٧٤م، ص ١٩ - ٢١.

٢- תורת המשקלים ,עמ' 82.

٣- ديوان صمويل هناجيد "בן תהלים," מת קן על פי כתבי יד ודפוסים ראשונים עלידי ד"ר דב ירדן, הברו יוניון קולג' פרס, ירושלים תשכו. (קעה) .

פְּעוּלִים / נִפְעָלִים / פְּעוּלִים / נִפְעָלִים // فى الشطر وهى بالأبجدية الصوتية

P^{o}ʕuuliim / nifʕə Liim / P^{o}ʕuuliim / nifʕəliim

דֵּעָה לִבִּי חָכְמָה וּבִינָה וּמְזִמָּה

נְצֹר דַּרְכֵי עָרְמָה, שְׁמַע הַמּוּסָרִים

d^{e}ʕɛ livbii ħoxmə: ʔuuvina: ʔuumzimmə:

n^{a}ṣor darke: ʕormə : ʃ^{a}maʕ hammuusəriim

ولا يعد فرايتاج [١] هذه الصورة من صور الطويل ولاينسبها إلى بحر آخر، مما دعا بعض الباحثين إلى تسميتها وزن دوناش،، وقد شاعت هذه الصورة المزاحفة فى الشعر العبرى الأندلسى، ونظراً لضعف إيقاع هذه الصورة، لأن الوتد وهو الوحدة المنبورة ذات الإيقاع يفصل بينه وبين الوتد التالى أربع وحدات غير منبورة، لجأ دوناش ومن تبعه إلى التردد الشطرى والقافوى كبديل للإيقاع النبرى فقسم الشطر إلى أربعة أقسام (تفاعيل) والتزم بقافية داخلية للأقسام الثلاثة الأولى تختلف عن قافية القصيدة وتختلف أيضاً من بيت لآخر. وكمثال القصيدة (סג) لصمويل هناجيد :

בְּאַשְׁמֹרֶת עֶרֶב   לְבָבִי בִּי יֶרֶב   וְתוֹכָחוֹת הֶרֶב   בְּמוּסָר הִכְתִּירָם

וְאָמַר לִי קוּמָה   וְהָנֵחַ תַּרְדֵּמָה   וְהַבֵּט שָׁמַיְמָה   וּבָרֵךְ צוּר קָרָם

רְאֵה אֶת צְבָאוֹתָם   וְסַפֵּר פְּלָאוֹתָם   וְדַע יְצָרָאוֹתָם   וְיַדַע מִסְפָּרָם

٢- ومن الصور المزاحفة التى جاءت فى شعر هناجيد صورة تناظر العربية مقبوضة العروض والضرب :

١- هو أحد المستشرقين الذين عرضنا رأيهم فى إيقاع الشعر العربى وتطبيقه على الشعر العبرى، راجع ص ٨ من البحث.

לְמִי חִדְּדוּ עֵינֵי צְבָאִים חֲנִית לְמִי

לַאַט לָךְ לַאַט סִמְכִי לְבָבִי וְרַחֲמִי [١]

Lªmii ħiddªduu ʕe:ne · ṣªvəʔiim ħªniit lªmii

lªʔaṭ ləx lªʔaṭ simxii lªvavii vªraħamii

والقبض فى العربية هو حذف الخامس الساكن، ولكن ما حدث فى العبرية ليس حذف الخامس الساكن ولكن تسكين المقطع الطويل المفتوح، ولكن تشابهت النتيجة فى كليهما، وأصبحت التفعيلة الأخيرة فى الشطر والبيت تتكون من وتدين. [٢]

٣- كما جاءت فى أشعاره صورة مزاحفة تناظر العربية مقبوضة العروض ومحذوفة الضرب

הֲלָעַד אֲנִי שׁוֹכֵן בְּאֹהֶל, כְּמוֹ עֲרָב

וְתַחַת יְרִיעָה כָּל יְמוֹתַי מְדוּרִי? [٣]

hªləʕad ʔªnii ʃo: xen bªʔohæl kªmo:ʕªrəv

Vªtaħt yªriiʕa: xol yªmo:tay mªduurii

والحذف من علل النقص فى العربية وهو عبارة عن إسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء (مفاعيلن) وما حدث فى العبرية هو حذف للسبب الأخير من تفعيلة الضرب أيضاً.

٤- كما جاءت صورة رابعة لبحر الطويل فى شعر هناجيد، وهى صورة تحرر فيها من النموذج العربى وجاءت التفعيلة.

١- בן תהלים,קצא.

٢- راجع جدول الزحاف والعلة فى العربية والعبرية ص ١٢٤ من هذا البحث.

٣-בן תהלים,קצ.

פְּעוּלִים / מְפוֹעָלִים / פְּעוּלִים / פְּעוּלִים // فى الشطرين

Pᵒʕuuliim / mᵃfo:ʕəliim / Pᵒʕuuliim / Pᵒʕuu liim //

أى أنها محذوفة العروض والضرب :

אֲנִי אַרְאֲךָ עֹפֶר וְיָדִיב לְבָבָךְ

בְּעֵינָיו כְּעֵינֶיךָ לְבָבִי מְדִיבוֹת (١)

ʔᵃnii ʔarʔᵃxə ʕofær vᵃyədiiv lᵃvəvəx

bᵉʕe:nə:v kᵉʕe:ne:xə lᵃvəvii mᵃdiivo:t

الصورة الخامسة :

אֲהַלֵּל אֲשֶׁר אֵין לוֹ דְמוּת וּתְמוּנָה

לְמַעַן פְּעֻלָּתוֹ אֲשֶׁר נֶאֱמָנָה (٢)

ʔᵃhalle:l ʔᵃʃɛr ʔe:n lo: dᵃmuut ʔuutmuunə:

lᵃmaʕan Pᵒʕullə to: ʔᵃʃɛr næʔmənə:

والتفعيلة فى هذه الصورة :

פְּעוּלִים / מְפוֹעָלִים / פְּעוּלִים / נִפְעָל // فى الشطرين

Pᵒʕuuliim / mᵃfo:ʕəliim / Pᵒʕuuliim / nifʕal //

والتغيير الذى أحدثه فى هذه الصورة هو حذف الوتد من تفعيلة العروض والضرب، فأصبحت تتكون من سببين خفيفين فقط بدلا من وتد وسببين :

١-בן תהלים,קעא.

٢-בן תהלים,יג.

الصورة السادسة :

ں — — / ں — — — / ں — — / ں — — —

ں — — / ں — — — / ں — — / ں — —

אֲנַחְנוּ בְעוֹלָם אֵל וּמָה לִי בְעוֹלָמוֹ

כְּגֵרִים וְעַל טוּבוֹ בְּאַרְצוֹ פְּקִידִים [١]

ʔanaħnuu voʕo: lam ʔel ʔuumah lii boʕo: ləmo:

kagerıim vaʕal ṭuuvo vaʔarso: paqiidiim

والتغيير فى هذه الصورة هو أنه جاء بالضرب محذوفاً :

الصورة السابعة .

ں — — / ں — — — / ں — — / ں — — —

— — / ں — — — / ں — — / ں — — —

אֲשֶׁר יַחְשֹׁב כִּי אִישׁ בְּשֵׁם טוֹב יְהִי טוֹב אוֹ

נִקְרָא בְּשֵׁם רָע כֵּן יְהִי רָע, כְּבָר נִתַּן [٢]

ʔaʃɛr yaħaʃov Kii ʔiiʃ baʃem ṭo:v yehii ṭo:vʔo:

niqrə: baʃem rəʕ ken yehiı rəʕ kavər nıttan

والتغيير الذى حدث فى هذه الصورة هو خَرْم פְּעוּלִים = فعولن فى أول الشطر الثانى من البيت والخَرْم عند الخليل حذف أول الوتد المجموع فى أول البيت وبعضهم ينقل عنه أنه يجوزه فى أول النصف الثانى [٣] على قلة.

١-בן קהלת,ריד. أربعة أبيات.

٢- בן משלי,פו. وهما بيتان

٣- العيون الغامزة، ص ١١٣ نقلا عن الزحاف والعله ص ٤٩

الصورة الثامنة :

— — / ∪ — — — / ∪ — — / ∪ — — —

— — / ∪ — — — / ∪ — — / ∪ — — —

אם אין לחָכָם בֵּין כְּסילים יקָר נִמְצָא

כֵּן אין מחיר נִמְצָא בְּמִדְבָּר לְבָרֶקֶת [١]

ʔim ʔe:n l^aħəxəm be:n k^asiiliim y^aqər nimṣə·

ken ʔe:n m^aħiir nımṣə: b^amidbər L^avər$\mathcal{E}$qæt

والتغيير فى هذه الصورة هو حرم פְּעוּלִים= فعولن فى أول البيت. وفى أول الشطر الثانى فقط

الصورة التاسعة

— — / ∪ — — — / — — / ∪ — — — فى الشطرين

אִיש מֵהֲרֹג שׂוֹנֵא יום דַּל יְהִי נִבְדָּל

הוּא יַהֲרֹג אֹתוֹ מָחָר בְּעֵת יִגְדָּל [٢]

ʔiiʃ meh^arog so:neʔ yo:m dal y^ehıı nıvdəl

huu yah^arog ʔoto: məħər b^eʕet yigdəl

والتغيير فى هذه الصورة هو خرم פְּעוּלִים = فعولن فى البيت كله، أى حذف أول الوتد المجموع فيها.

١-בן משלי،٦٥ بيتان

٢ - בן משלי،קלח بيتان

الصورة العاشرة .

ں ‒ ‒ / ں ‒ ‒ ‒ / ں ‒ ‒ في الشطرين

הֲיֵשׁ-לְךָ לְבַב מַשְׂכִּיל וְתִכְרֹת

בְּרִית עִם מְפִירִים אֶת-בְּרִיתָם (١)

h^ayæʃ -ləx l^avəv məskiil v^atixrot -

b^ariit ʕim m^afiiriim ʔæt- v^ariitəm

والصورة مجزوء الطويل. والجزء هو حذف تفعيلة العروض والضرب.

الصورة الحادية عشرة

ں ‒ ‒ / ں ‒ ‒ ‒ / ں ‒ ‒ في الشطرين

בְּנֵי אִישׁ נְכוֹנִים לַעֲלִים צֶדֶק

אֲשֶׁר בָּךְ, פְּקִידִים לַחֲקוֹר מוּמָךְ (٢)

b^ane:- ʔiiʃ n^axo:niim $la\text{ʕ}^a$ Liim sɛdæq

$ʔ^a$ʃɛr bəx P^aqiidiim $la\dot{h}^a$qo:r muuməx

والتغيير في هده الصورة هو حذف التفعيلة الثالثة (פְּעוּלִים= فـعـولـن) من الشطرين.

والملاحظ لهذه الصور المزاحفة من الصورة السادسة وحتى الحادية عشرة يجد أنها إما وردت في ديوان ابن الجامعة أو ابن الأمثال، وديوان ابن الأمثال يبلغ عدد قصائده ١١٢٦ ثلثاها عبارة عن نتف أى أمثال تقع في بيتين، أما ديوان ابن الحكمة فيبلغ عدد قصائده ٤١٣ قصيدة منها ٢٦٦ نتفة أى تقع في بيتين.

١- שם,תמב أربعة أبيات.

٢- שם, רכז بيتان

المديد :

ونموذجه النظرى فى الدائرة فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فى الشطر، ولكنه فى الشعر مجزوء وجوباً والجزء هو حذف التفعيلة الأخيرة من الشطرين. وأعاريضه ثلاث وأضربه ستة [1].

العروض الأولى : صحيحة ولها ضرب واحد صحيح مثلها وبيته :

يالبكرٍ أنْشروا لى كُلَيْباً　　　يا لبكر أين أين الفرارُ

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن　　　فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

العروض الثانية : محذوفة (أى حذف منها سبب خفيف وهو «تن» فتصبح فاعلا) وأضربها ثلاثة :

الضرب الأول : محذوف مثلها وبيته

اعلموا أنى لكم حافظٌ　　　شاهدا ما كنتُ أو غائبا

فاعلاتن فاعلن فاعلا　　　فاعلاتن فاعلن فاعلا

الضرب الثانى : مقصور (أى حذف ثانى سببه وسكن ما قبله) وبيته :

لا يغرَّن أمرءاً عيشُهُ　　　كل عيشٍ صائرٌ للزوالْ

فاعلاتن فاعلن فاعلا　　　فاعلاتن فاعلن فاعلاتْ

الضرب الثالث : أبتر (أى اجتمع فيه الحذف والقطع فحذف من فاعلاتن سببها الأخير وهو «تن» ثم حذفت الألف وسكنت اللام فصارت فاعلْ) وبيته :

إنما الذلْفاء يـا قوتةٌ　　　أخْرِجَتْ من كيسِ دهْقانِ

فاعلاتن فاعلن فاعلا　　　فاعلاتن فاعلن فاعلْ

١- عروض الشعر العربى ٢٢ - ٢٥ أهدى سبيل إلى علمى الخليل، ص ٤٠ - ٤٢.

العروض الثالثة محذوفة مخبونة (أى حذف منها السبب الأخير وهو تن وحذف ثانيها الساكن وهو الألف فتصبح فعلا) ولها ضربان

الضرب الأول : مثلها وبيته

للفتى عقل يعيش به	حيث تهدى ساقه قدمه
فاعلاتن فاعلن فَعلا	فاعلاتن فاعلن فَعلا

الضرب الثانى : أبتر وبيته :

رُبَّ نارٍ بِتُّ أرمقها	تقضم الهندىَّ والغارا
فاعلاتن فاعلن فعلا	فاعلاتن فاعلن فاعلْ

وقد يأتى المديد مشطورا (والشطر حذف نصف تفاعيل البحر) فيصير فاعلاتن فاعلن مرتين ومن أمثلته

طاف يبغى نجوة	من هلاك فهلكْ
فاعلاتن فاعلن	فاعلاتن فعلا [1]

ويدخل حشو هذا البحر من الزحاف الخبن وهو حسن والكف وهو صالح والشكل وهو قبيح.

أما المديد فى العبرية فقد وردت له ترجمتان מתמודד mitmo:ded מָשׁוּךְ məʃuux والترجمتان لداقيد يلين، وعلى الرغم من أن الترجمة الأولى أقرب صوتياً للاسم العربى إلا أن الثانية هى الأقرب من حيث المعنى

ولم يأت المديد فى الشعر العبرى الأندلسى إلا فى صورة واحدة مجزوءة، أى حذفت تفعيلة العروض والضرب من الشطرين

---

١ - جعل البعض هذا البيت من مجزوء الرمل وجعلوا العروض مجزوءة محذوفة وضربها كذلك

פַּעֲלוּלִים פּוֹעֲלִים / פַּעֲלוּלִים // فى الشطرين

Paʕᵃluuliim Po:ʕᵃliim Paʕᵃluu liim

ولم يأت هذا الوزن فى أشعـار دوناش التى وصلتنا، ولم يأت هذا البـحـر ضـمن البحور المختارة التى عرضها يهودا اللاوى فى المقال الذى خصصه للبحور، ولم يرد فى مقال أفراهام بن عزرا، ولم يذكره حاييم شيرمان ضمن قائمة الأوزان.

وجاء فى مقطوعتين فقط لصمويل هناجيد، كل منهما تتكون من بيتين فقط فى ديوان ابن الأمثال. [١]

יַעֲמֹד מֶלֶךְ בְּרֵאשִׁית בְּשָׁקְדוֹ

לַאֲבִיד רָעִים וְאַמֵּץ קְדוֹשִׁים [٢]

yaʕᵃmod mɛlæx bᵃre:ʃiit bᵃʃoqdo:

laʔᵃviid rɔʕiim vᵃʔammeṣ qᵃdo:ʃiim

١- שם , תרע״ז, תרע״ח.

٢- שם , תרע״ח.

البسـيط :

ونموذجه النظرى فى الدائرة مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن فى الشطر.

وهو أحد أبحر ثلاثة كثر دورانها فى الشعر العربى ويجئ تاماً ومجزوءاً، وأعاريضه ثلاث وأضربه ستة.

العروض الأولى : تامة مخبونة (حذف ثانيها الساكن) ولها ضربان :

الأول مثلها وبيته :

يا حارِ لا أرْ مَيَنْ منكم بداهية	لم يلقها سُوقة قبلى ولا ملكُ
مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

الثانى : مقطوع (تصير فيه فاعلن إلى فاعلْ) وبيته :

قد أشهد الغارة الشَّعْواء تحملنى	جرداءُ معروقة اللحْيَيْن سُرْ حوبُ
مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ

العروض الثانية : مجزوءة صحيحة، أى حذفت التفعيلة الأخيرة من الشطر وصار ما قبلها عروضاً، ولها ثلاثة أضرب :

١- مجزوء مذال (تصيرفيه مستفعلن إلى مستفعلانْ) وبيته :

إنَّا ذَمَمْنَا على مـا خيَّلَتْ	سعْد بن زيد وعمرو من تميمْ
مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستفعلن فاعلن مستفعلان

٢- مثلها وبيته :

ماذا وقوفى على ربعٍ عفا	مُخلو لِقٍ دارسٍ مُسْتَعجِمِ
مستفعلن فاعلن مستفعلن	مستعفلن فاعلن مستفعلن

٣- مجزوء مقطوع (تصيرفيه مستفعلن إلى مستفعلْ) وبيته :

١- عروض الشعر ، ص ٢٦ - ٢٩، أهدى سبيل : ص ٤٤ - ٤٨.

سيروا معا اما ميعادكم　　يومْ الثلاثا . بطن الوادى

مستفعلن فاعلن مستفعلن　　مستفعلن فاعلن مستفعلْ

العروض الثالثة : مجزوءة مقطوعة وضربها مثلها وبيته :

ما هيّج الشّوقَ من أطلال　　أضْحتْ قفارا كوَحْى الواحى

مستفعلن فاعلن مستفعلْ　　مستفعلن فاعلن مستفعلْ

وقد أكثر الشعراء المتأخرون خبن العروض الثالثة المجزوءة المقطوعة وخبن ضربها فيصيران إلى فعولن وقد سمى هذا الوزن بمخلّع البسيط.

ويدخل حشو هذا البحر من الزحاف الخبن فى الخماسى والسباعى وهو فيها حسن، والطى (وهو حذف الرابع الساكن) فى السباعى صالح والخبل قبيح (والخبل هو اجتماع الخبن مع الطى).

وللبسيط فى العبرية ترجمتان מתְפַּשֵּׁט mitpaʃet و פָּשׁוּט pəʃuut وهى الترجمة الأقرب للعربية. والنموذج النظرى لهذا الوزن :

מתְפָּעֲלִים / פּוֹעֲלִים / מתְפָּעֲלִים / פּוֹעֲל ים// فى كل شطر

mıtpəʕ^{a}lıım　po:ʕ^{a}lıım　mıtpəʕ^{a}liım / po: ʕ^{a}liım

ولم نجد هذا الوزن فى اشعار دوناش التى وصلتنا . وجاء فى أشعار هناجيد

אָחִי וְרֵעִי שְׁתֵה כּוֹסוֹת יְשׁוּעָה וְשִׁיר

לָאֵל עֲלֵי הֵן וְהַשְׁקֵנִי וְגַם לִי שְׁקֵה [1]

ʔəħıı v^{a}reʕıı ʃ^{a}te:　xo: so:t　y^{a}ʃuuʕa· v^{a}ʃiir

lə?el ʕ^{a}le· hɛn v^{a}haʃqenii　v^{a}gamLii ʃ^{a}qa:

---

١ - בן תהלים.יב.

كما جاءت في اشعار هاجيد صورة مزاحفة العروض فيها تامة والضرب مقطوع
الضارب فيه פּוֹעֲלִים = فاعلن وفي נִפְעָל = فاعل

— ᴗ — — ᴗ — — ' — ᴗ — ' — ᴗ — —

— — / — ᴗ — — — ' — ᴗ — ' — ᴗ — —

יוֹם צַר וּמָצוֹק אֲנִי זוֹכֵר בְּשׁוֹרָתְךָ

טוֹב אַתְּ וְצֶדֶק בְּמוֹ פִיךָ וּבִלְבָבְךָ (١)

vo:m sar ʔuuməso:q ʔ^{a}nii zo:xer b^{a}so:rət^{d}xə

to:v ʔatt v^{d}sɛdæq b^{a}mo:fiixə ʔuuvılvəvəx

وقد أورد يلين صورة أخرى لهذه الصورة المزاحفة بزيادة مقطع مفتوح (ᴗ) على أول البيت وقد وردت في مقطوعتين فقط تتكون كل منهما من بيتين.(٢)

— ᴗ — — — ᴗ — — — ᴗ — — — ᴗ — — ᴗ

בְּנִי אִם תְּרַחֵם יְרַחֲמוּךָ אֲנָשִׁים יֹאם

— — / — ᴗ — — / — ᴗ — / — ᴗ — —

תִּצּוֹר לְשׁוֹנְךָ בְּיוֹם צָרָה תְּהִי נָצוּר

b^{a}nıı ʔim t^{a}rahem y^{a}rahmuuxə ʔ^{a}nəʃiım v^{e}ʔim

usso:r l^{d}ʃo.nəx b^{d}yo:m sərə t^{e}hıı nəsuur

كما جاءت في اشعار هاجيد صورة مزاحفة قطع العروض والضرب فيها

— — ᴗ — ' — ᴗ — ' — — ᴗ — — — ' ' في الشطرين

הַאֶעֱצַר בַּחֳלִי עֵינַי וְאָנוּחָה

וּבְנֵי חֵמֶת בָּחֳלוּ חֵמֶת וְיָנוּחָה (٣)

---

١ - בן תהלים,א.

٢ - בן משלי, רכא,רכב . وقد أخطأ يلين وذكر أن زيادة المقطع المفتوح (ᴗ) على أول الشطرين وبالرجوع للشواهد وجد أن الزيادة على أول البيت فقط

٣ - בן תהלים,לא.

haʔæʕᵉṣor naħᵃlej ʕe:nay vᵃʔənuuħa:

ʔuuvnej ħᵃmət nəħᵃluu ħammat vᵃyəno:ħa:

وقد أورد يلين لهذه الصورة المزاحفة مقطوعة العروض والضرب صورة أخرى زيد مقطع مفتوح (ں) على أول الشطرين : وقد جاءت فى مقطوعتين فقط تتكون كل مقطوعة منهما من بيتين. (١)

ں / ـــ ـــ ں ـــ / ـــ ں ـــ / ـــ ـــ ں ـــ / ـــ ـــ // فى كل شطر

בְּעֵת תַּעֲשֶׂה הוֹן עֲשֵׂהוּ מִנְּתִיב צֶדֶק

וְתָמְכוֹ בְּיֹשֶׁר וְעַל דֶּרֶךְ מְאֹהָבָה

bᵉʕet taʕᵃsɛ ho:n ʕᵃsehuu minnᵃtiiv sɛdæq

vᵃtomxo: vᵃyoʃær vᵃʕal dɛræx mᵒʔohəvə:

وبالرجوع للشواهد وجدنا أن يلين قد أغفل ذكر صورة ثالثة وضمها عن طريق الخطأ للمقطوعتين السابقتين وهى :

ں / ـــ ـــ ں ـــ / ـــ ں ـــ / ـــ ـــ ں ـــ / ـــ ـــ

ـــ ـــ ں ـــ / ـــ ں ـــ / ـــ ـــ ں ـــ / ـــ ـــ

أى بزيادة مقطع مفتوح على أول البيت فقط وليس على بداية كل شطر كما فى الصورة السابقة وقد جاءت فى مقطوعة واحدة فقط تتكون من بيتين :

בְּרָב- עָם תְּרוֹמֵם וְתִגְבַּהּ לֹא כְנַפְשֶׁךָ

עַל־רֹאשׁ גְּבִירִים וְאַבִּירִים תְּהִי חָזוּי (٢)

١- בן משלי, רכד,רכה.

٢-בן משלי, רכג.

bᵃrov ʕəm tᵃro:mam vᵃtıgbah lo xᵃnat ʃæxə

ʕal -ro:ʃ gᵃvıırıım vᵃʔavbiirıım tᵃhii ħəzuuy

ونظراً لقلة الأبيات التى زيد مقطع مفتوح على أول البيت أو الشطر، فأرى أنها تجاوز من الشاعر للقواعد التى وضعوها وليست صوراً مزاحفة، وهناك نماذج أخرى كثيرة لهذا التجاوز فى الشعر العبرى الأندلسى

كما جاءت للبسيط صورة مزاحفة مجزوءة، أى حذفت التفعيلة الأخيرة وصار ما قبلها عروضاً وضرباً وبالإضافة إلى الجَزْء أضيف (سبب) أى مقطع مغلق إلى نهاية العروض والضرب ولا تعد هذه الزيادة كالتذييل فى العربية، وهو من علل الزيادة، وهو زيادة حرف ساكن على الوتد المجموع فى آخر الجزء ويدخل فى ضربين مجزوءين من بحرين هما الكامل والبسيط، فتصير مستفعلن إلى مستفعلان.

وفى الواقع إن מִתְפָּעֲלִים بدون أى زيادة فى العبرية mıtpəʕᵃlıım = مستفعلان، فالعبرية تجمع بين الساكنين، وما حدث فى هذه الصورة المزاحفة هو ترفيل وهو فى العربية زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع، ويدخل فى فاعلن فتصير إلى فاعلاتن ومتفاعلن فتصير إلى متفاعلاتن ونظراً لأن מִתְפָּעֲלִים فى العبرية تستخدم كنظير لمتفاعلن ومستفعلن لذلك عاملها هنا معاملة متفاعلن فى علل الزيادة

— — ◡ — / — ◡ — / — — — ◡ — / — / فى كل شطر

وقد وردت هذه الصورة فى مقطوعتين فقط، وتتكون كل منهما من بيتين [١]

שַׂחְתִּי בְּלִבִּי בְּעֵת יַעְצוֹ בְּלַיִל

זִכְרוֹן תְּמוּתָהּ וְקוּם לַחְפּשׂ וְלָתוּר

saħtıı bᵃlivbıı bᵉʕet yaʕṣo. bᵃlayıl

zıxro:n tᵃmuutə· vᵃquum lᵃħpos vᵃləto:r

١ -בן קהלת,רע,שפג.

الـــوافـــر :

ونموذجه النظرى فى الدائرة مُفاعلَتُن مفاعلَتُن مُفاعلتُن فى الشطر، وله عروضان فى الشعر وثلاثة أضرب.

العروض الأولى : مقطوفة (والقطف اجتماع علة الحذف مع زحاف العصب، أى حذف السبب الأخير وإسكان الخامس المتحرك) فتصير مفاعلتن مفاعلْ وضربها مثلها وبيته :

لنا غنــم نســوّقها غــزارُ	كأن قرون جلّتها العصىُّ
مفاعلتن مفاعلتن مفاعلْ	مفاعلتن مفاعلتن مفاعلْ

العروض الثانية : مجزوءة صحيحة ولها ضربان الأول مثلها وبيته :

لقد علمتْ ربيعة أ	نَّ حبلك واهنٌ خَلَقُ
مفاعلتن مفاعلتن	مفاعلتن مفاعلتن

والثانى مجزوء معصوب (تصير فيه مفاعَلَتن إلى مفاعَلْتن) وبيته :

أعاتبها وآمـرهــا	فتغضبنى وتعصينى
مفاعلَتن مفاعلَتن	مفاعَـلتن مفاعْلتن

ويدخل حشو هذا البحر من الزحاف العصب وهو حسن فيه والعقل (وهو حذف الخامس المتحرك) وهو صالح والنقص (وهو اجتماع العصب مع الكف أى تسكين اللام وحذف النون فتصبح مفاعلْتُ) وهو قبيح

وإذا عصبت أجزاء بيت من مجزوء الوافر اشتبه بالهزج فإن وجد فى القصيدة جزء على زنة مفاعلتن تعين الحمل على الوافر وإلا ترجح الحمل على الهزج لأن مفاعيلن فيه أصلية وفى الوافر عارضة بالعصب.

اختلف الباحثون العبريون حول وزن «الوافر» فبعضهم قال إنه لايمكن أن نأتى بوزن الوافر أو الكامل فى العبرية نظراً لأنها لا تجمع بين متحركين (مقطعين مفتوحين)، كما فى تفعيلة مفاعَلَتن فى الوافر، ومُتَفاعلن فى الكامل. [1]

١- منهم نحميا ألونى، قامفف، روزين، برادى، راجع :תורת המשקלים, עמ'81

وذهب معظمهم إلى القول بإمكانية مجئ الوافر ولكن بالصورة المزاحفة التى تعصب مفاعلتن فتصير إلى مفاعيلن[1]، كما هو الحال فى نماذجه التطبيقية فى الشعر العربى

وقد ترجم سعاديا بن دنان الوافر إلى עוֹדֵף ʕo:def وترجمة يلين إلى מְרֻבֶּה mᵃruuvbɛh وهى الترجمة الأقرب للمعنى العربى والأكثر شيوعاً.[2]

وقد جاء هذا الوزن ضمن قائمة الأوزان التى جاء بها يهودا اللاوى، وأفراهام بن عزرا، وسعاديا بن دنان. وقد استخدمه دوناش فى وزن أشعاره. ويعد وزن الوافر أكثر الأوزان العبرية دوراناً فى الشعر العبرى الأندلسى[3]

والنموذج التطبيقى لهذا الوزن:

מפוֹעָלִים / מְפוֹעָלִים / פְּעוּלִים// فى كل شطر

mᵃfo:ʕəliim mᵃfo:ʕəliim pᵒʕuuliim

ومن أمثلته فى أشعار هناجيد

וְאֵין טוֹבָה לְמִסְתּוֹלֵל בְּבֵיתִי

וְאֵין שָׁלוֹם לְמִתְעוֹלֵל בְּעִירִי[4]

Vᵉʔe:n ṭo:və: lᵃmisto:lel bᵃve: tii

vᵉʔe:n ʃəlo:m lᵃmitʕo:lel bᵉʕiirii

١- بن صيون هلفر، دافيد يلين، حاييم شيرمان، اسحق باقون.

٢- תורת השירה, עמ' 47.

٣- תורת המשקלים, עמ' 86

٤- בן תהלים ,ז.

الكامــل :

وهو البحر الثالث الذى كثر دورانه فى الشعر العربى، ونموذجه النظرى فى الدائرة متفاعلن متفاعلن متفاعلن فى الشطر. ويأتى فى الشعر تاماً ومجزوءاً. وله ثلاث أعاريض وتسعة أضرب، فهو أكثر البحور أضرباً

العروض الأولى : تامة صحيحة، ولها ثلاثة أضرب، الأول مثلها وبيته

وإذا صحوتُ فما أقصِّر عن ندىٍ   وكما علْمت شمائلى وتكرُّمى

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

الثانى مقطوع تصيرفيه متفاعلن إلى متفاعلْ وبيته :

وإذا دَعونْك عمّهن فإنّه   نسب يزيدك عندهن خبالا

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلْ

الثالث أحذّ (حذف الوتد المجموع من آحره) مضمر (أسكن الثانى المتحرك فيه) تصير فيه متفاعلن إلى مُتْفا وبيته :

لمـن الديـار برامَتين فعاقلٍ   درَستْ وغيَّرَ آيَها القطرْ

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متْفا

العروض الثانية : حذاء تصير فيها متفاعلن إلى متَفا ولها ضربان الأول مثلها وبيته

دمَنٌ عفَتْ ومحا معالمها   هطلٌ أجش وبارحٌ تربُ

متفاعلن متفاعلن متَفا   متفاعلن متفاعلن متفا

والثانى أحذّ مضمر وبيته

ولأنت أشجعُ من أسامة إذ   دعيت نزال ولجٌ فى الذعر

متفاعلـن متفاعلـن متفا   متفاعلن متفاعلن متْفا

العروض الثالثة مجزوءة صحيحة واضربها اربعة. الأول مجزوء مرفَّل (زيادة سبب خفيف على آخره) تصيرفيه متفاعلن إلى متفاعلان وبيته :

فإذا سُئِلْتَ تقولُ لاَ   وإذا سألت تقولُ هات

متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلاتن

الثانى مجزوء مذال (زيد حرف ساكن على آخره) فتصير فيه متفاعلن إلى متفاعلانْ وبيته :

جَدَثٌ يكون مقامه   أبدا بمختلف الرياح

متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلانْ

الثالث مجزوء صحيح مثلها وبيته

وإذا افتقرت فلا تكن   متخشّعاً وتجمَّلِ

متفاعلـن متفاعلـن   متفاعلن متفاعلن

الرابع مجزوء مقطوع تصير فيه متفاعلن إلى متفاعلْ وبيته

وإذا همو ذكروا الإسا   ءة كثّروا الحسنات

متفاعلن متفاعلـن   متفاعلن متفاعلْ

ويدخل حشو هذا البيت من الزحاف الإضمار وهو حسن فيه والوقص (حذف الثانى المتحرك) صالح والخزل (اجتماع الإضمار مع الطى أى تسكين التاء وحذف الالف) قبيح.[1]

وكما ذكرنا فى حديثنا عن الوافر فى العبرية الذى يتفق مع بحر الكامل فى استحالة مجيئه بالنموذج النظرى الذى جاء عليه فى دائرة الخليل نظراً لأن العبرية لا

١- عروض الشعر ص ٣٥ - ٣٨. أهدى سبيل . ص ٥٢ - ٥٦

تجمع بين متحركين أى مقطعين مفتوحين وتفعيلة الوافر والكامل مفاعَلَتن، مُتَفاعلن يتوالى فيها المتحركان، لذلك صاغ اليهود من الصورة المعصوبة من مفاعَلَتن وهى مفاعيلن (وهى تفعيلة الهزج) نموذجاً يناظر صورة الوافر فى الشعر العربى مقطوفة العروض والضرب بالإضافة إلى عَصْب مفاعلتن فى الحشو. واطلقوا عليها מְרֻבֶּה = وافر ولجأوا إلى نفس الحيلة مع بحر الكامل فجاءوا بالصورة المضمرة من مُتَفاعلن وهى مستفعلن (وهى تفعيلة بحر الرجز)، والإضمار تسكين الثانى المتحرك من مُتفاعلن وهو زحاف يدخل حشو بحر الكامل وليس أساس فيه، وصاغوا منها صوراً مختلفة، الأولى جعلوها تناظر النموذج النظرى لبحر الكامل كما جاء فى دائرة الخليل وهى :

מִתְפָּעֲלִים מִתְפָּעֲלִים מִתְפָּעֲלִים // فى كل شطر

mıtpəʕ^{a}liim mitpəʕ^{a}liim mitpəʕ^{a}liim //

وأطلقوا عليه اسم הַשָּׁלֵם ʃəlem بنفس المعنى العربى أى الكامل أو التام. (١)

ولم يأت هذا الوزن فى أشعار دوناش، وجاء فى أشعار هناجيد :

אֶרְאֶה לְךָ הָדָר כְּשֶׁמֶשׁ זָהֳרוֹ   וִיקָר כְּרָקִיעַ יְהִלּוֹ סַהֲרוֹ (٢)

ʔærʔɛ l^{a}xə hədər k^{a}ʃmæʃ zoh^{o}ro:

vıiqər k^{a}rəqiyaʕ y^{e}hillo: sah^{a}ro:

وقد أورد يلين صورة أخرى بزيادة مقطع مفتوح (حركة) = سكون متحرك فى العبرية على بداية البيت على أنها صورة من صور الكامل فى شعر هناجيد ولكن نظراً لأنها لم تتكرر وجاءت مرة واحدة وفى مقطوعة تتكون من ثلاثة أبيات لا ينبغى أن نعتبرها صورة ولكنها تجاوز من الشاعر للقواعد التى وضعوها وهى :

١- جمع دافيد يلين بين الكامل والرجز، ولم يفصل بينهما فى الشعر العبرى، وأورد كل النماذج التى وجدها فى شعر هناجيد تحت هذا المسمى، بينما فصل بين الوافر والهزج ولم يجمعها فى قالب واحد. وأورد نماذج الوافر فى شعر هناجيد على حدة ونماذج الهزج فى شعر هناجيد على حدة.

٢- בן תהלים,קמז.

ט / — — ט — / — — ט — / — — ט —

— — ט — / — — ט — / — — ט — (١)

الصورة الثانية العروض فيها تامة صحيحة والضرب مقطوع تصيرفيه מִתְפָּעֲלִים = مستفعلن إلى נִפְעָלִים = مستفعلْ.

— — ט — / — — ט — / — — ט —

— — ט — / — — ט — / — — —

גָזְלוּ שְׁנָתִי וַאֲנִי אֶגְזוֹל תְּנוּ-

מְתָם וְאוֹרֵם כַּאֲשֶׁר בִּי יוֹרוּ (٢)

gəzluu ʃ^{a}nətii vaʔ^{a}nii ʔægzol t^{a}nuu-

mətəm v^{o}ʔo:rem Kaʔ^{a}ʃɛr bii yo:ruu

الصورة الثالثة العروض والضرب مقطوعان :

— — ט — / — — ט — / — — — // في كل شطر

בִּקֵּשׁ לְדַבֵּר רַע וְאָמַר לִי גַע

גַּשְׁתִּי אֲנִי כַּאֲשֶׁר לְשׁוֹנוֹ עָנָה (٣)

biqqeʃ l^{a}davber raʕ v^{a}ʔəmar lii gaʕ

gaʃtii ʔ^{a}nii xaʔ^{a}sɛr l^{a}ʃo:no:ʕənə:

١- בן קהלת,רל.

٢- בן תהלים,קעת.

٣- בן תהלים,קס.

الصورة الرابعة العروض حذاء والضرب احذ اى حذف الوتد المجموع من احرهما ،
فصارت מִתְפָּעֲלִים مستفعلن إلى נִפְעָל = مُتَفْ

— — ب — / — — ب — — — // فى كل شطر

לָכֵן יְדִידִי סֹב אֱלֵי רֵעִים כָּל אִישׁ וְאִישׁ יַעַשׂ אֲשֶׁר זָמָם [1]

ləxen y^adiidii sov ʔ^alej reʕiim kol ʔiiʃ v^aʔiiʃ yaʕas ʔ^aʃɛr zəməm

ولم يثبت يلين هذه الصوره ضمن الصور التى أوردها من أشعار هناجيد.

الصورة الخامسة مجزوءة اى حذفت التفعيلة الثالثة وصار ما قبلها عروضا وضرب

— — ب — / — — ب — // فى كل شطر

הִתְנַעֲרִי הִתְנַעֲרִי

וּבְיוֹם פְּדוּת הִתְבַּשְּׂרִי [2]

hitnaʕ^arii hitnaʕ^arii ʔuuvyo:m p^ado:t hitbass^arii

الصورة السادسة العروض مجزوءة صحيحه والضرب مجزوء مرفَّل. والترفيل علة من علل الزيادة فى العربيه وهو زيادة سبب حفيف على ما أحره وتد مجموع فتصير متفاعلن إلى متفاعلاتن وفى هده الصورة زيد مقطع = سبب حفيف على أحر מִתְפָּעֲלִים فى الضرب فتصير إلى מִתְפָּעֲלָנִים mitpəʕ^alənim

— — ب — / — — ب —

— — ب — / — — ب — / —

---

١ - בן תהלים,קלד,קלה.

٢ - בן תהלים,רו.

הָרַע אֲשֶׁר אָמַר זְמַן   הֵרַע וְלֹא דָן בֶּאֱמוּנָה [١]

hərɑʕ ʔaʃɛr ʔəmar zaman   he raʕ valo: dan bæʔemuunə:

الصورة السابعة العروض مجزوءة مرفّلة والضرب مجزوء مرفّل :

— — ن — / — — ن — / — // فى كل شطر

שִׂימָה יְמִינְךָ עַל צְלָעַי   תָּשִׁיב אֱלֵי צַלְעִי לְבָבוֹ [٢]

siimə: yamiinəx ʕal ṣaləʕay / taʃiiv ʔelej ṣalʕii lavəvo:

الصورة الثامنة العروض صحيحة مرفلة والضرب صحيح مرفّل، ولم يثبت يلين هذه الصورة ضمن الصور التى جاء بها من أشعار هناجيد وهى :

— — ن — / — — ن — / — — ن — / — // فى كل شطر

לְכֹל זְמַן,וּלְכָל נְדֹד קָצֶה וְשָׂפָה

אַךְ אֵין לְנוֹדִי קֵץ וְקֵצֶה עַד אֲסִיפָה [٣]

Laxkol zaman ʔuulxol nadod qəṣ vasəfə:

ʔax ʔe:n lano:dii qeṣ vaqeṣɛʕad ʔasiifə:

وهناك صورة تاسعة أوردها يلين العروض صحيحة والضرب פְּעָלוּלִים paʕaluuliim تناظر فاعلاتن فى العربية، وقد وردت فى قصيدة واحدة تتكون من خمسة أبيات:

לֹא יֶחֱזֶה אָדָם אֲשֶׁר יַחְפּוֹץ בְּלִי   מַעַשׂ וְלֹא יִמְצָא מְנוּחָה בְחוֹבָה [٤]

lo: yæħezɛ ʔədəm ʔaʃɛr yaħpo:ṣ balii

maʕas valo: yimṣə: manuuħə: voħo:və:

١- בן קהלת,קנד.

٢- בן תהלים,קצד.

٣- בן תהלים,נג.

٤- בן קהלת,רנד.

الهـــزج :

ونموذجه النظرى فى الدائرة مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن فى الشطر، وهو فى الشعر مجزوء وجوبا أى يأتى مفاعيلن مفاعيلن فى الشطر وله عروض واحدة صحيحة ولها ضربان، الأول مثلها وبيته :

عفا من آل ليلى السَّـــهْبُ فالأملاح فالغَمْرُ (١)

مفاعيلـن مفاعيلــن مفاعيلن مفاعيلن

الثانى محذوف تصيرفيه مفاعيلن إلى مفاعى، وبيته :

وما ظهرى لباغى الضَّيـْ م بالظهرِ الذَّلولِ

مفاعيـلن مفاعيـلن مفاعيلن مفاعى

ويدخل حشو هذا البحر من الزحاف القبض وهو قبيح وقيل صالح والكف وهو حسن ويمتنع الكف فى الضرب.

وعند حديثنا عن الوافر أشرنا إلى وجود خلاف بين الباحثين العبريين حوله فمنهم من قال بعدم وجوده فى الشعر العبرى ومنهم نحميا ألونى، وقال ان الوزن :

מְפוֹעָלִים מְפוֹעָלִים פְּעוּלִים//

mªfo:ʕəliim mªfo:ʕəliim pºʕuuliim //

يناظر وزن الهزج بالعربية، وقال إن أصل تفاعيله فى العربية : مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن // ولكنه جاء فى الشعر العربى مجزوءاً، أى حذفت التفعيلة الثالثة من كل شطر، أما فى العبرية فاكتفوا بحذف السبب الأخير من التفعيلة الثالثة من كل شطر.

١- قد اعترض على الاستشهاد بهذا البيت بأنه من الوافر المجزوء المعصوب فإنه من قصيدة جاء فيها ابيات فيها مفاعلتن. ولكن هذا البيت على وزن الهزج مع قطع النظر عن كونه من قصيدة من الوافر. وهذا البيت ونحوه يلقب بالمدور، وهو الذى يكون آخر نصفه بعض كلمة تمامها فى أول النصف الثانى، وهو مستحسن فى الأبحر القصار كالهزج. راجع عروض الشعر العربى، ص ٤١.

وقال عن الوزن العبرى :מְפוֹעָלִים מְפוֹעָלִים // إنه مجزوء الهزج فى العبرية.[١]

بينما يرى معظم الباحثين أن الوزن מְפוֹעָלִים מְפוֹעָלִים פְּעוּלִים // يناظر الوافر فى العربية وأن מְפוֹעָלִים מְפוֹעָלִים // يناظر الهزج فى العربية، الذى ترجمة سعاديا بن دنان إلى מְגִיל megiil وترجمه يلين إلى מַרְנִין marniim والترجمتان بمعنى مُبْهج، باعِث على الترنم.

وهو من أكثر الأوزان دوراناً فى الشعر العبرى الأندلسى مثل الوافر، وقد جاء فى أشعار دوناش ومن أمثلته فى أشعار هناجيد :

שְׁלַח יוֹנָה מְבַשֶּׂרֶת וְאִם אֵינָהּ מְסַפֶּרֶת [٢]

ʃᵃlaħ yo:nə: mᵃvassɛræt vᵃʔim ʔe:nə : mᵃsafpɛræt

وقد ذكر يلين أن للهزج صورة مزاحفة فى العبرية هى :

מְפוֹעָלִים נִפְעָלִים // mᵃfo:ʕəliim / nifʕəliim//

ولم تأت هذه الصورة إلا مرة واحدة فى أشعار هناجيد، وبالرجوع للشاهد [٣]، وجدناه وزناً آخر :

מִתְפָּעֲלִים נִפְעָלִים // mitpəʕᵃliim nifʕəliim

בִּיקָר וְטוּב לֵב שָׁרֵת שָׂר לֹא בְבוּז וּבְכֹבֶד

لذلك نقول إن للهزج صورة واحدة فى العبرية هى الصورة المجزوءة فقط.

١- תורת המשקלים . ص ٨٤-٨٧.

٢- בן תהלים,יא.

٣-בן משלי,רז.

الـــرجـــز:

ونموذجه النظرى فى الدائرة مستفعلن مستفعلن مستفعلن فى الشطر، وجاء فى الشعر تاماً فتبقى له تفاعيله الست، ومجزوءا فيبقى على أربع، ومشطوراً (*) فيبقى على ثلاث، ومنهوكا (**) فيبقى على اثنتين. وتتحد أعاريضه وأضربه فى الصحة فله على ذلك أربع أعاريض وأربعة أضرب، وتزيد العروض التامة ضرباً آخر غير الصحيح. أى أنه له خمسة أضرب.

العروض الأولى : تامه ولها ضربان : الضرب الأول تام مثلها وبيته :

دارٌ لسـلمى إذ سـليْمَى جارةٌ	قفْـراً ترى آياتها مثل الزُّبُر
مستفعلن مستفعلن مستفعلن	مستفعلن مستفعلن مستفعلن

الضرب الثانى مقطوع (***) (حذفت النون الأخيرة وسكنت اللام) وبيته :

القلـبُ منها مُسـتريحٌ سـالمُ	والقلبُ منّى جاهدٌ مجهودُ
مستفعلن مستفعلن مستفعلن	مستفعلن مستفعلن مستفعلْ

العروض الثانية : مجزوءة صحيحة وضربها مثلها وبيته :

قد هاج قلبى منزلٌ	من أم عمرو مقفرُ
مستفعلن مستفعلن	مستفعلن مستفعلن

العـروض الثـالثـة : مشطورة وهى الضرب (أى أن العروض والضرب امتزجا فسمى الجزء الثالث عروضا وضربا حتى لا يكون البيت خاليا منهما) وبيته :

ما هاج أحزانا وشجوا قد شجا

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

(*) الشطر : حذف نصف تفاعيل البيت، أى يذهب شطر من البيت.

(**) النهك : حذف الثلثين من البيت وإبقاء الثلث.

(***) القطع من العلل.

العروض الرابعة : منهوكة وهى الضرب وبيته .

يا ليتنى فيها جَذَعْ

مستفعلن مستفعلن

وقد يشتبه عليك البيتـان من المشطور بالبيت الواحد من التام لأن المشطور نصف التـام، كما يشتبه عليك البيتان من المنهوك بالبيت من المجزوء، لأن مجموع تفاعيل بيتى المنهوك أربع، وهى تفاعيل البيت الواحد المجزوء.

ويدخل حشو هذا البحر من الزحاف الخبن (حذف الثانى الساكن) كما يكثر فيه الطى (حذف الرابع الساكن)، ويقبح اجتماع الزحافين (الخبن والطى) وهو المسمى خبلا. ويدخل الخبن فى أعاريضه وأضربه كلها تامة ومقطوعة. (١)

ذكرنا فى حديثنا عن الكامل، أن اليهود جاءوا بالصورة المضمرة من مُتَفاعلن (وهى تفعيلة بحر الكامل فى العربية) فتصير إلى مستفعلن (وهى تفعيلة بحر الرجز)، وصاغوا منها ثمانى صور مختلفة وجعلوها تناظر صور الكامل فى العربية وأطلقوا عليها اسم ʃəlem الذى يعنى الكامل. وذكرنا أن يلين أورد تلك الصور تحت مسمى الكامل - الرجز ʃəlem vᵃso:ʕer הַשָּׁלֵם וְהַסּוֹעֵר وفى الحقيقة أن المسمى الأنسب لهذا الوزن فى العبرية هو الرجز وليس الكامل فالتفعيلة מִתְפָּעֲלִים أقرب إلى مستفعلن منها إلى مُتَفاعلن، ويبدو أن اليهود قد عزّ عليهم أن يعلنوا عجز العبرية عن المجئ بأكثر بحور العربية دوراناً وهو الكامل والذى سمى بالكامل لكماله فى الحركات لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع فى غيره من الشعر. أما الرجز فسمى رجزاً لاضطرابه، ويكثر فيه دخول العلل والزحافات والشطر والنهك والجَزْء فهو أكثر الأبحر تغيراً حتى قيل إنه حمار الشعراء لخفة وزنه ولجوء المحدثين إليه تخفيفاً على أنفسهم.

لذلك نرى أن نسمى الوزن العبرى : מִתְפָּעֲלִים מִתְפָּעֲלִים מִתְפָּעֲלִים//

mitpəʕᵃliim mipəʕᵃliim mitpəʕᵃliim //

رجزاً وليس كاملاً وقد ترجمه يلين إلى العبرية הַסּוֹעֵר so:ʕer التى تعنى المضطرب.

١- راجع : عروض الشعر العربى ص ٤٢ - ٤٤؛ أهدى سبيل إلى علمى الخليل ، ص ٦١ - ٦٦.

الـــرمـــل :

ونموذجه النظرى فى الدائرة : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فى الشطر، وجاء فى الشعر تاماً ومجزوءاً. وله عروضان وستة أضرب :

العروض الأولى : تامة محذوفة (أى حذف السبب الأخير من آخر التفعيلة) فتصير فاعلاتن إلى فاعلا، وأضربها ثلاثة :

الضرب الأول : تام وبيته :

لو بغير الماء حلقى شرق　　　كنت كالغصان بالماء اعتصارى

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا　　　فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

الضرب الثانى : مقصور (وهو حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان ما قبله) فتصبح فاعلاتن فاعلاتْ وبيته :

أبلغْ النعمان عنى مألكاً　　　أنه قد طال حبسى وانتظارْ

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا　　　فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ

الضرب الثالث : محذوف مثل العروض وبيته :

قالت الخنساء لما جئتها　　　شاب بعدى رأس هذا واشتهبْ

فاعلاتن فاعلاتن فاعلا　　　فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

العروض الثانية : مجزوءة صحيحة وأضربها ثلاثة :

الضرب الأول : مجزوء مسبّغ (أى زاد حرف ساكن على آخره) فتصير فيه فاعلاتن إلى فاعلاتان وبيته :

ياخليلى اربَعا واستخ　　　بـرا ربْعا بعسْـفانْ

فاعلاتن　فاعلاتن　　　فاعلاتن فاعلاتانْ

الضرب الثانى : مجزوء صحيح وبيته :

مقفرات دارسات　　　مثل آيات الزبور

فاعلاتن فاعلاتن　　　فاعلاتن فاعلاتن

الضرب الثالث : مجزوء محذوف (أى حذف السبب الأخير) فتصير فاعلاتن إلى فاعلا وبيته :

ما لما قرّتْ به العيـ　　　نان من هذا ثمنْ

فاعلاتن　فاعلاتن　　　فاعلاتن فاعلا

يدخل الخبن فى جميع أجزاء بحر الرمل وهو حسن، وكذلك الكف (حذف السابع الساكن فتصير فاعلاتن فاعلاتُ) ولكنه لا يدخل الضرب مطلقاً. [١]

ترجم يلين الرمل إلى קְלוּעַ qəluwaʕ وهى صيغة اسم مفعول تعنى المفتول أو المجدول أى أنه ترجم معنى الاسم العربى فالرمل شُبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض[٢]. أما سعاديا بن دنان فقد ترجمه إلى חול ħo:l وتعنى رَمْل فقد قرأ الاسم رَمْل وليس رَمَل ولذلك فقد أخطأ فى الترجمة. وترجمه هلفر إلى الراكض، הָרָץ rəṣ فهناك من فسر الاسم العربى بهذا التفسير. [٣]

والصورة التى جاء عليها هذا الوزن فى أشعار دوناش هى :

פְּעָלוּלִים פְּעָלוּלִים פּוֹעָלִים// فى كل شطر

Paʕ^{a}luuliim　Paʕ^{a}luuliim　Po:ʕ^{a}liim //

١- راجع : عروض الشعر العربى ص ٤٦ - ٤٨؛ أهدى سبيل ص ٦٩ - ٧٢.

٢- العمدة لابن رشيق القيروانى، الجزء الأول، ص ١١٥.

٣- תורת המשקלים עמ' 88.

أى تناظر الصورة العربية محذوفة العروض والضرب (أى حذف السبب الأخير من آخر تفعيلة العروض والضرب).

דְּמָעוֹת עֵינַי בְּדָם דָּפְקוּ.   לְמְיַדְּעַי בְּעֵת רָחֲקוּ. (١)

ولكى يقيم دوناش الوزن فى هذا البيت تعدى قوانين العبرية وقواعدها، وسوف نتعرض بالتفصيل لهذه النقطة عند مناقشة آراء معارضى إدخال الأوزان العربية إلى الشعر العبرى.

وجاءت هذه الصورة فى أشعار هناجيد :

הַיְדִידִים יִשְׁתְּיוּן לָךְ מִקְצֶה   כּוֹס לְקָצֵהוּ וְאַתָּה תֶּחֱצֶה (٢)

hayy^{a}diidiim   yiʃt^{a}yuun ləx miqq^{a}ṣɛ

xo:s l^{a}qəṣehuu v^{a}ʔattə: tæħ^{e}ṣɛ

وجاءت أيضاً الصورة المجزوءة أى التى حذفت منها التفعيلة الثالثة من الشطرين، فى أشعار دوناش، وجاءت أيضاً فى أشعار هناجيد :

פַּעֲלוּלִים פַּעֲלוּלִים // فى كل شطر

paʕ^{a}luuliim paʕ^{a}luuliim //

מַאֲמָרַי בַּחֲזוֹתִי   תֶּאֱרַךְ יִגְדַּל אֲדֹנָי (٣)

maʔ^{a}mərii vaħ^{a}zotii   toʔ^{o}rəx yigdal ʔ^{a}donəy

كما جاءت له صورة ثالثة فى أشعار هناجيد تحرر فيها من النموذج العربى هى :

١- المرجع السابق ص ٨٩. وهو بيت وحيد.

٢- בן תהלים קמג,

٣- בן תהלים, קפא,

פַּעֲלוּלִים פַּעֲלוּלִים נִפְעָלִים//

לֹא כְמִשְׁפָּטֵי תְדִינוּן עָלֵימוֹ   חַפְּשׂוּ הֵיטֵב וְדִינוּם כְּשְׁלֹמֹה [1]

lo: x^{a}miʃpəṭii t^{a}diinuun ʕəle:mo:

hafp^{a}suu he:ṭev v^{a}diinuum kiʃlomo:

1- בן תהלים,קעט.

السريع :

ونموذجه النظرى فى الدائرة مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ فى الشطر، وجاء فى الشعر تاماً، ومشطوراً. وله أربع أعاريض وستة أضرب.

العروض الأولى : مطوية مكشوفة (الطى من الزحاف وهو حذف الرابع الساكن أى الواو، أما الكَسْف أو الكشف فهو من العلل وهو حذف السابع المتحرك أى التاء) فتصير مفعولاتُ إلى مَفْعُلا وتنقل إلى فاعلن وأضربها ثلاثة :

الضرب الأول : مطوىٌ موقوف (أى أسكن السابع المتحرك) فتصير فيه مفعولات إلى مفعُلاتْ وتحول إلى فاعلانْ وبيته :

أزمانُ سلمى لا يرى مثلها الرُّ	اءون فى شام ولا فى عراقْ
مستفعلن مستفعلن مَفْعُلاَ	مستفعلن مستفعلن مَفْعُلاتْ

الضرب الثانى : مطوىٌ مسكوف مثلها وبيته :

هاج الهوى رسمٌ بذات الغَضَى	مُخْلَوْ لِق مستعجِمٌ مُحْوِلُ
مستفعلن مستفعلن مَفْعُلا	مستفعلن مستفعلن مَفْعُلا

الضرب الثالث : أصلم (أى حذف منه الوتد المفروق) فتصير مفعولاتُ إل مفعو وبيته :

قالت ولم تقصْد لقيل الخنا	مهلا لقد أبْلَغْتَ أسماعى
مستفعلن مستفعلن مَفْعُلا	مستفعلن مستفعلن مفعو

العروض الثانية : مخبولة مسكوفة (والخَبْل هو اجتماع الخبن مع الطي، أى حذف الفاء والواو من مفعولات والكسف أو الكشف فهو حذف السابع المتحرك أى التاء) فتصير مفعولاتُ إلى مَعُلاً ولها ضرب واحد مثلها وبيته :

النَّشْر مسكٌ والوجوه دنا	نيرٌ وأطرافُ الأكفُ عَنَمْ
مستفعلن مستفعلن مَعُلاً	مستفعلن مستفعلن مَعُلاً

العروض الثالثة : موقوفة مشطورة (الوقف هو إسكان السابع المتحرك أى التاء والشطر حذف نصف البيت فتصير مفعولاتُ إلى مفعولاتْ وتصير عروضه ضربا وبيته :

ينضخن فى حافاتها بالأبوالْ

مستفعلن مستفعلن مفعولاتْ

العــروض الرابعــة : مشطورة مكسوفة تصير فيها مفعولاتُ إلى مفعولا وتصير عروضه ضربا وبيته :

يا صاحِبَىْ رحلى أقلاً عَذْلى

مستفعلن مستفعلن مفعولا

ويدخل حشو هذا البحر من الزحاف الخبن والطى ويقبح اجتماعهما. (١)

أول من ترجم اسم السريع إلى العبرية بـ הַמָּהִיר məhiir هو شمونيل فيليب (٢)، وقد لاقت تلك الترجمة قبولاً بين باحثى الشعر الأندلسى من اليهود. أما سعاديا بن دنان فترجمه إلى הַמְמַהֵר mᵃmaher بمعنى المُسرِع.

ولانستطيع أن نجزم باستخدام دوناش لهذا الوزن، لأنه عُثر على شطر بيت فقط يمكن أن ينطبق عليه هذا الوزن وهو :

עֲדֵי נַעַל רַגְלִי וּמִכְנָסַי // מִתְפָּעֲלִים מִתְפָּעֲלִים נִפְעָל

ʕeday nᵃʕal raglii ʔuumixnəsay // mitpəʕᵃliim mitpəʕᵃliim nifʕəl

وهذه الصــورة تناظر صــورة الضــرب الأصلم فى العــربيــة (الذى حــذف منه الوتد المفروق) فتصير مفعولاتُ إلى مفعو وشطره : مستفعلن مستفعلن مفعو، وتنقل إلى فَعْلن.

١- راجع : عروض الشعر العربى، ص ٥٠ - ٥٢.

٢- فى كتابه שירי רב האי גאון ونقلها عن يلين، راجع : תורת המשקלים, עמ' 90.

وقد وردت فى أشعار هناجيد للعروض ايضا وهى :

מִתְפָּעֲלִים מִתְפָּעֲ לִים נִפְעָל // فى كل شطر

לִי הַזְּמַן אָגִיל בְּתוֹךְ אָהֳלִי   בָּא גוֹאֲלִי שָׁלְמוּ יְמֵי אֶבְלִי [١]

lii hazzᵃman ʔəgiil bᵃto:x ʔohlii

bə: go:ʔᵃlii Səlmuu yamej ʔævlii

وجاءت فى أشعار هناجيد صورة تناظر العروض المطوية الكشوفة والضرب مثلها (الطى هو حذف الرابع الساكن، وهو واو مفعولات فتصبح مَفْعُلاتُ، والكشف هو حذف السابع المتحرك أى تاء مفعولاتُ فتصبح مَفْعُلاَ وتنقل إلى فاعلن) :

וּלְחַם לְךָ עִם נַפְשְׁךָ כַּאֲשֶׁר   תִּלְחַם בְּבַעַל חֵץ וְתֹפֵשׂ חֲנִית [٢]

ʔuulħam lᵃxə ʕim nafʃᵃxə kaʔᵃʃɛr

tilħam bᵃvaʕal ħeṣ vᵃtofes ħᵃniit

ووردت فى أشعاره أيضا صورة شبيهة بالعربية :

مســـتفعلن مستـفعلن فاعلـن	مستفعلن مستفعلن فاعلان
מִתְפָּעֲלִים מִתְפָּעֲלִים פּוֹעֲלִים	מִתְפָּעֲלִים מִתְפָּעֲלִים פּוֹעֲלָנִים
בִּמְקוֹם אֲשֶׁר אֶמְצָא גְּבִיעִים אֲנִי	שׁוֹכֵן וְשָׁם אָלִין וְיִיטַב לְבָבִי [٣]

ولم تأت هذه الصورة إلا فى قصيدة واحدة تتكون من ستة أبيات، وهى تشبه الصورة العربية بعض الشئ، لأن العروض العبرى פּוֹעֲלִים Po:ʕᵃliim تناظر فاعلان،

١- بن تهليم קפב ,

٢- בן משלי סו,

٣- בן תהלים קלג,

أما الضرب العبرى פּוֹעֲלָנִים Po:ʕªlәniim أو Paʕªluuliim فيزيد عن فاعلان بسبب أى أنه يناظر فاعلاتان

وقد وردت صورة أخرى فى أشعار هناجيد العروض والضرب فيها פּוֹעֲלָנִים ، وقد اعتبرها يلين من صور بحر الكامل - الرجز وهى: מִתְפָּעֲלִים מִתְפָּעֲלִים (פְּעַלוּלִים)(*)

אִם רֵעֲךָ שָׂגָה בְּמִבְטָא שְׂפָתָיו אוֹמַעֲשָׂיו כַּסֵּה חֲטָאָיו בְּבֶגֶד(١)

ʔim reʕªxә ʃәgә: vªmivṭә: sªfәtә:v

ʔo:maʕªsә:v kasse: ḥªṭәʔә:v bªvɛgæd

وقد وردت فى أشعار هناجيد صورة تشبه العربية :

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فَعْلُنْ

وجاء بالتفعيلة الأولى من كل شطر مخبونة (الخبن حذف الثانى الساكن) فتصير مستفعلن إلى مفاعلن أى :

مفاعلن مستفعلن فاعلن مفاعلن مستفعلن فَعْلُنْ

מְפוֹלְלִים מִתְפָּעֲלִים פּוֹעֲלִים מְפוֹלְלִים מִתְפָּעֲלִים נִפְעָל

בְּזֶה זְמַן בּוֹגֵד וְאַל תַּאֲמִין בְּשַׂחֲקוֹ לְךָ אוֹ בְּעֵת יִבְכֶּה (٢)

bªze: zªman bo:ged vªʔal taʔªmiin

bªsaḥªqo: lәx ʔo: vªʕet yivkɛ

وجاءت فى مقطوعة واحدة تتكون من ثلاثة أبيات.

(*) أوردها يلين פְּעַלוּלִים والأصح פּוֹעֲלָנִים

١- بن משלי צה.

٢- بن תהלים רכא.

المنســرح :

ونموذجه النظرى فى الدائرة : مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن فى الشطر، وجاء فى الشعر تاماً ومنهوكاً (أى حذف الثلثين من البيت وإبقاء الثلث) وله ثلاث أعاريض وثلاثة أضرب.

العــروض الأولى : صحيحة وضربها مطوي (أى حذف الرابع الساكن) فتصير مستفعلن إلى مُسْتَعِلُن وبيته :

إنَّ ابــن زيـد لازال مسـتعمِلا	للخير يُفشى فى مصره العُرُفا
مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن	مسـتفعلن مفعولات مُسْتَعِلُن

العروض الثانية : منهوكة موقوفة فيصير البيت مستفعلن مفعولاتْ والعروض هى الضرب وبيته :

صبراً بنى عبدِ الدارْ

مستفعلن مفعولاتْ

العروض الثالثة : منهوكة مكسوفة فيصير البيت مستفعلن مفعولا والعروض هى الضرب وبيته :

ويْلُ أمِّ سَعْدٍ سَعْدا

مستفعلن مفعولا

ويدخل حشو هذا البحر من الزحاف الخبن إلا فى مفعولات فيقبح، كما يدخل فيه الطى ويقبح الخبل.[1]

أورد يلين ضمن أوزان أشعار هناجيد وزناً أطلق عليه اسم הַדּוֹהֵר do: her وهى صيغة اسم الفاعل بمعنى الراكض كنظير للوزن العربى المنسرح وأورد له ثلاث صور.

١- راجع : عروض الشعر العربى، ص ٥٤، ٥٥.

الصورة الأولى :

מִתְפָּעֲלִים / פַּעֲלוּלְ / מִתְפָּעֲלָנִים // فى كل شطر

miṭpəʕ^{a}liim / paʕ^{a}luul^{a} / mitpəʕ^{a}ləniim

כִּי טוֹב לְךָ לַחֲבוֹר עֲנָוָה בְּחָכְמָה

גַּם לַעֲזֹב אֵת גְּמוֹל עֲלֵי-רַע בְּיָכְלָךְ (١)

Kii ṭo:v l^{a}xə laĥ^{a}vo:r ʕ^{a}nəvə: b^{o}hoxmə:

gam laʕ^{a}zov ʔet g^{a}mo:l ʕ^{a}lej-raʕ b^{o}yoxləx

الصورة الثانية :

מִתְפָּעֲלִים / פָּעֲלוּלְ / נִפְעָלִים // فى كل شطر

وقد وردت فى قصيدة واحدة تتكون من ثلاثة أبيات فقط :

הֵם אֲהֵבוּנִי בְּנַעֲרוּתִי אַךְ

הַיּוֹם כְּצַר נֶחְשְׁבוּ וְאַכְזָרוּ (٢)

hem ʔah^{a}vuunii v^{a}naʕ^{a}ruutii ʔax

hayyo:m k^{a}ṣar næĥʃ^{a}vuu v^{a}ʔaxzəro:

الصورة الثالثة :

מִתְפָּעֲלִים / נִפְעָלִים // فى كل شـطر

אָדָם יְפֵה תֹאַר לוֹ

קוֹמָה כְּתַבְנִית הֵיכָל (٣)

ʔədəm y^{a}fe: toʔar Lo: qo:mə: x^{a}tavniit he:xəl

١- בן משלי שז.

٢- בן קהלת קלז.

٣- בן משלי קל.

وفـى الحقيـقـة لا يمكن اعـتـبـار هذه الصـور نظيـرة لصـور المنسـرح فى العـربيـة فمفعولاتُ مفروقة الوتد فى العربية لا تناظر بأى حال פְּעָלוּל ولكن تناظر التـفعيـل الذى اقتـرحه ألونى נִתְפָּעַלְתְּ مع تحريك السكون الثانى منـه. وحتى الصورة الثالثة التى جاء بها (يلين) لا تناظر الصورة المنهوكة الموقوفة ولا الصـورة المنهوكة المكشوفة فى العربيـة والتى يتكون فـيـها البيت من تفعـيلين أما فى العبريـة فيـتكون البيت من أربـع تفاعيل.

الخفيف :

ونموذجه النظرى فى الدائرة : فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فى الشطر. وجاء فى الشعر تاماً ومجزواً، وأعاريضه ثلاث وأضربه خمسة.

العروض الأولى صحيحة ولها ضربان :

الضرب الأول : صحيح مثلها وبيته :

حلَّ أهلى ما بين دُرْنا فبادو	لا وحلّتْ علويّةً بالسِّخال
فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن	فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

الضرب الثانى . محذوف (أى حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة) فتصير فاعلاتن إلى فاعلا وبيته

ليت شعرى هل ثمَّ هل آتينْهم	أم يحولَن من دون ذاك الردى
فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن	فاعلاتن مستفع لن فاعلا

العروض الثانية : محذوفة، أى تصير فيها فاعلاتن إلى فاعلا وضربها مثلها وبيته

إن قدرْنا يوما على عامرٍ	ننتصفْ منه أو ندعهُ لكمْ
فاعلاتن مستفع لن فاعلا	فاعلاتن متفع لن فاعلا

العروض الثالثة : مجزوءة صحيحة ولها ضربان :

الضرب الأول مجزوء صحيح مثلها وبيته :

ليت شعرى ماذا ترى	أمُّ عمروٍ فى أمرنا
فاعلاتن مستفع لن	فاعلاتن مستفع لن

الضرب الثانى : مجزوء مقصور مخبون (القصر هو حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان ما قبله فتصير مستفع لن إلى مستفع لْ والخبن هو حذف الثانى الساكن فتصير إلى مُتَفْعِ لْ) وبيته .

كُلّ خَطْبٍ إن لمْ تكو — نُوا غضبتْم يسيرُ

فاعلاتن مستفع لن — فاعلاتن مُتَفْعِ لْ

ويدخل حشو هذا البحر من الزحاف الخبن والكف ويقبح اجتماعهما.

ويدخل الضرب الأول للعروض الأولى التشعيث وهو حذف أول الوتد المجموع فتصير فاعلاتن فالاتن والتشعيث علة من العلل الجارية مجرى الزحاف. [١]

الخفيف فى العبرية הַקַּל qal وقد استخدم هذه الترجمة داڤيد يلين، وجاء بعدة صور لهذا الوزن من أشعار هناجيد الصورة الأولى

פְּעָלוּלִים / מִתְפָּעֲלִים / פְּעָלוּלִים // فى كل شطر

paʕaluuliim / mitpəʕaliim / paʕaluuliim //

אַל תְּשַׁלַּח רֶסֶן נְעוּרִים וְאַל תֵּט

אַחֲרֵי יִצְרְךָ עוֹד וְהָפֵק זְמָמוֹ [٢]

ʔal taʃallah rɛsæn naʕuuriim vaʔal teṭ

ʔaħarej yısrəx ʕo:d vahəfeq zamәmo:

الصورة الثانية : وفيها جاءت العروض والضرب נִפְעָלִים nifʕəliim وإذا اعتبرناها تناظر فالاتن فى العربية أى فاعلاتن التى دخلها التشعيث (وهو حذف أول

١- راجع عروض الشعر العربى، ص ٥٧، ٥٨

٢- בן קהלת מז.

الوتد المجموع) فإن التشعيث يكون فى الضرب الأول للعروض الأولى، أما فى العبرية فقد جاءت فى كل أبيات القصيدة :

פְּעָלוּלִים / מִתְפָּעֲלִים / נִפְעָלִים // فى كل شطر

paʕaluuliim / mitpəʕaliim / nifʕəliim //

לִבְבוּנִי עֵינֵי צְבִי לִי שֶׁרֶת

לֵב אֲדוֹנָיו יָצוּד בְּלֹא מִכְמֹרֶת [1]

livbavuunii ʕe:nej savɪɪ Lɪɪ ʃeret

lev ʔado:nə:v yəṣuud balo:mɪxmoræt

الصورة الثالثة :פְּעָלוּלִים / מְפוֹלָלִים / פְּעָלוּלִים // فى كل شطر

paʕaluulɪɪm /mafo:lalɪɪm / paʕaluulɪɪm //

רִיב אֲנִי אֵין לְךָ בְּחִכִּי מְרִיבָה

וַחֲרֹף אֵין בְּפִי לְעֹפֶר תְּשׁוּבָה [2]

rɪɪv ʔanɪɪ ʔe:n laxə baħɪxkɪɪ marɪɪvə

vaħarof ʔe:n bafɪɪ lʕaofær taʃuuvə:

فى هذه الصورة جاءت מְפוֹלָלִים mafo:laliim وإذا اعتبرناها الصورة المزاحفة لـ מִתְפָּעֲלִים mitpəʕaliim أى تناظر مُتَفْعِلُنْ فى العربية وهى مستفع لن التى دخلها الخبن (وهو حذف الثانى الساكن) فإن الزحاف فى العربية لايلزم أما فى العبرية فقد لزم جميع الأبيات

---

١ - בן תהלים קמ. فقط

٢ - בן תהלים קעג.

وجاء يلين بصورة رابعة تختلف اختلافاً طفيفاً عن الثالثة وهى :

פְּעָלוּלִים / פְּעוּל / פַּעֲלוּלִים/ פַּעֲלוּלִים / מְפוֹלְלִים / פַּעֲלוּלִים

paʕ^a^luuliim / p^o^ʕuul / paʕ^a^luuliim

paʕ^a^luuliim / m^a^fo:laliim / paʕ^a^luuliim

הָרְשָׁעִים צְדָקוֹת אֲשֶׁר לָךְ

מַעֲלִימִים וְהֵם מְגַלִּים לְפִשְׁעָךְ (١)

hərᵃʃəʕiim ṣᵃdəqo:t ʔᵃʃɛrləx

maʕᵃliimiim vᵃhem mᵃgalliim lᵃfiʃʕəx

ولكن نظراً لأنها لم تأت إلا فى مقطوعة واحدة تتكون من بيتين فقط لذلك لا تعد صورة بقدر ما تعد تجاوزاً من الشاعر للقواعد التى اتفقوا عليها.

الصور الخامسة : פַּעֲלוּלִים / מְפוֹלְלִים // فى كل شطر

paʕᵃluuliim / mᵃfo:lᵃliim //

לַחֲדוֹל מֵחֲטוֹא פְּקִי   דִים עֲלֵי נַפְשְׁךָ פקוד (٢)

laḣᵃdo:l meḣᵃṭo:ʔ pᵃqii   diim ʕᵃlej nafʃᵃxə pᵃqo:d

والعروض فى هذه الصورة (مجزوءة مخبونة) وكذلك ضربها. وقد جاءت فى قصيدة واحدة فقط مكونة من أربعة أبيات.

الصورة السادسة : وهى نفسها الصورة الخامسة ولكن بزيادة سبب إلى نهاية العروض والضرب :

١- בן משלי שעה.

٢- בן קהלת סה.

פְּעֻלּוֹלִים / מְפוּלְלִים / X // فى كل شطر

وقد جاءت تلك الصورة فى ثلاث مقطوعات فقط، كل مقطوعة تتكون من بيتين :

עֵט אֲנִי חַסְדְּךָ אֲסַפֵּר

כִּי בְךָ מְלָאָה יְמִינִי (١)

ʕeṭ ʔanii ħasdaxə ʔasapper   Kii vaxə məlaʔə: yamiinii

وإذا اعتبرنا ذلك من علل الزيادة، أى زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع وهى ما تسمى فى العربية الترفيل، فان الترفيل يدخل فى العربية على فاعلن ومتفاعلن فتصير إلى فاعلاتن، متفاعلاتن، ولا يدخل على مستفعلن.

١- בן משלי תתקנג, תתקנד . בן תהלים קפו.

١٢- المضــــارع:

ونموذجه النظرى فى الدائره مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن فى الشطر وجاء فى الشعر مجزوء وجوبا وعروضه واحدة صحيحه وضربها مثلها وبيته

دعاني إلى سعاد دواعي هوى سعاد

مفاعيلُ فاع لاتن مفاعيلُ فاع لاتن

ويدخل مفاعيلن فى هذا البحر من الزحاف الكف (حذف السابع الساكن) والقبض (حذف الخامس الساكن)، وفاع لاتن الواقعة عروضاً لا يجوز فيها إلا الكف. أما الواقعة ضرباً فلا يجوز فيها شئ[1].

لم يدخل هذا الوزن إلى العبرية، وقد يرجع السبب فى ذلك إلى ندرة هذا الوزن فى الشعر العربى

١- راجع أهدى سبيل، ص ٨٢ ٨٣

١٣- المقتضب:

ونموذجه النظرى فى الدائرة · مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن فى الشطر

وجاء فى الشعر مجزوء وجوباً وله عروض واحدة مطوية (أى حذف الرابع الساكن) فتصير مستفعلن إلى مُسْتَعِلُنْ وضربها مثلها وبيته

أقبلت فلاح لها عارضان كالسَّبَج

مَفْعُلاتُ مُسْتَعِلُنْ مفْعُلاتُ مُسْتَعِلُنْ

ويدخل مفعولات فى هذا البحر من الزحاف الطى والخبن (والطى حذف الرابع الساكن والخبن حذف الثانى الساكن) أما العروض والضرب فطيهما واجب. وبين الخبن والطى فى مفعولات مراقبة (إذا حصل أحد الزحافين امتنع الآخر ولا يمكن سلام التفعيلة من احدهما)

وأنكر الأخفش أن يكون المضارع والمقتضب من شعر العرب، وزعم أنه لم يسمع منهم شيئاً منهما وقال الزجاج هما قليلان حتى أنه لا يوجد منهما قصيدة لعربى، وإنما يروى من كل واحد منهما البيت والبيتان ولا يسسب بيت منهما إلى شاعر من العرب ولا يوجد فى أشعار القبائل.[١١]

ولدلك لم يحاول اليهود إدحالهم إلى الشعر العبرى بينما على العكس من ذلك حاولوا جاهدين إدخال الوافر والكامل إلى الشعر العبرى على الرغم من عدم ملائمة تفاعيلهما قواعد العبرية. وذلك لأنهما من أكثر البحور دوراناً فى الشعر العربى

---

[١] راجع عروض الشعر العربى ص ٦ ٦١ اهدى سبيل ص ٨٣ ٨٤

١٤- المجتث:

ونموذجه النظرى فى الدائرة : مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن فى الشطر.

وجاء فى الشعر مجزوءاً وجوباً وله عروض واحدة صحيحة وضربها مثلها وبيته :

البطنُ منها خميصٌ والوجه مثلُ الهلالِ

مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

ويدخل حشو هذا البحر من الزحاف ما يدخل فى حشو الخفيف من خبن (حذف الثانى الساكن) وكف (حذف السابع الساكن) ووقوع الخبن والكف هنا على سبيل المعاقبة فتكف مستفع لن أول الصدر بحذف نونها فيجب بقاء ألف فاعلاتن التى بعدها (العروض) والعكس أن تبقى نون مستفع لن فتخبن ألف فاعلاتن (العروض)، وتكف فاعلاتن التى هى العروض فلا تخبن مستفع لن أول العجز. والعكس أى تخبن مستفع لن (أول العجز) فلا تكف فاعلاتن التى هى العروض. والمعاقبة كما تكون فى جزءين من تفعيلة واحدة مثل السين والفاء من مستفعلن كذلك تكون فى جزءين كل واحد منهما فى تفعيلة إلا أنهما متجاوران كما فى نون مستفع لن وألف فاعلاتن فى هذا البحر.[١]

ويلحق هذا البحر التشعيث وهو علة تجرى مجرى الزحاف، فهو غير ملتزم كما فى الخفيف، والتشعيث هو حذف أول الوتد المجموع من الضرب الأول فتصير فاعلاتن إلى[٢] فالاتن وتحول إلى مفعولن.

والمجتث فى العبرية הַקָּטוּעַ qəṭuwaʕ أى المقطوع، جاء مجزوءاً كما هو الحال فى الشعر العربى.

١- راجع أهدى سبيل، ص ٨٦.

٢- عروض الشعر العربى، ص ٦١، ٦٢.

מִתְפָּעֲלִים / פַּעֲלוּלִים // فى كل شطر

mitpə ʕ^{a}liim / paʕ^{a}luuliim //

מַה זֶּה אֲשַׁלֵּם לְדוֹדִי   עַל כִּי יְפַלַּח כְּבֵדִי ? (١)

mazzɛ ʔ^{a}ʃallem l^{a}do:dii   ʕal kii y^{a}fallaḧ k^{a}vedii

وجاءت له صورة أخرى فى أشعار هناجيد مجزوءة مبتورة العروض والضرب والبتر فى العربية علة من علل النقص وهو حذف السبب الخفيف وآخر الوتد المجموع مع تسكين ما قبله فتصير فاعلاتن إلى فَعْلُنْ.

מִתְפָּעֲלִים / נִפְעָל // فى كل شطر   mitpəʕ^{a}liim nifʕəl //

טֶרֶם תְּהִי מַמְטִיר   טוֹבָה הֱיֵה בוֹרֵק (٢)

ṭɛræm t^{e}hii mamṭiir   ṭo:və: h^{e}ye: vo:req

١- בן תהלים קצב .

٢- בן משלי תרכג.

١٥- المتقارب :

ونموذجه النظرى فى الدائرة : فعولن فعولن فعولن فعولن فى الشطر.

وله عروضان وستة أضرب :

العروض الأولى : صحيحة وأضربها أربعة :

الضرب الأول : صحيح مثل العروض وبيته

فأمّا تميمٌ تميمُ بن مُـرٍّ فألفاهم القومُ رَوْبى نياما

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعـولن

الضرب الثانى : مقصور (حذف ساكن السبب الخفيف) وإسكان ما قبله فتصير فعولن إلى فعولْ وبيته

ويأوى إلى نسوة بائسات وشُعْثٍ مراضيع مثل السَّعالْ

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعـولن فعـولْ

الضرب الثالث : محذوف (حذف السبب الخفيف) فتصير فعولن إلى فعو وبيته :

وأرْوِى من الشعر شعراً عويصاً يُنسِّى الرُّواة الذى قد رووا

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولـن فعولـن فعولن فعـو

الضرب الرابع : أبتر (أى اجتمع فيه الحذف والقطع أى حذف السبب الخفيف من آخره وساكن الوتد المجموع وسكن ما قبله فصارت فعولن إلى فعْ وبيته :

خليلىَّ عُوجا على رسم دار خلتْ من سُلَيْمَى ومن مَيَّهْ

فعولن فعولن فعولن فعولن فعـولن فعولن فعولـن فعْ

العروض الثانية : مجزوءة محذوفة ولها ضربان :

الضرب الأول : مجزوء محذوف مثل العروض تصير فعولن إلى فعو وبيته

أمنْ دمنة أقفـرت	لسلمى بذات الغضى
فعولن فعولن فعو	فعـولن فعـولن فعـو

الضرب الثانى . مجزوء أبتر تصير فيه فعولن إلى فعْ وبيته .

تَعفَّفْ ولا تَبْتئـسْ	فما يُقْضَ يأتيكا
فعولن فعولن فعو	فعـولن فعـولن فعْ

والحذف فى عـروضه الأولى من العلل الجارية مجرى الزحاف فـيجوز أن يدخل فى بعض أعاريض القصيدة دون بعضها. (١)

ويدخل حشو هذا البحر من الزحاف القبض (حذف الخامس الساكن) إلا فى الجزء الذى قبله الضربان الأبتران (أى الضرب الذى صارت فعولن فيه إلى فَعْ).

ويدخل الجزء الأول منه الثَلْم (حذف أول الوتد المجموع) والثَرْم (وهو اجتمـاع الثَلْم والقبض). وجوّز بعضهم فى عروض المتقارب الأولى القَصْر (حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان ما قبله مثل فعولن فتصير إلى فعولْ)، وفى عروضه الثانية المحذوفة القَطْع (وهو حذف ساكن الوتد المجموع) فـتـصير فعو إلى فَعُ، وجعلهـما من العلل الجـارية مجرى الزحاف. (٢)

ترجم المتقارب إلى العبرية הַמִּתְקָרֵב mitqərev وجاء يلين بست صور لهذا الوزن فى أشعار هناجيد. الصورة الأولى تامة صحيحة :

פְּעוּלִים / פְּעוּלִים / פְּעוּלִים/ פְּעוּלִים // فى كل شطر

pºʕuuliim / pºʕuuliim / pºʕuuliim / pºʕuuliim //

١- راجع عروض الشعر العربى، ص ٦٢ - ٦٤، اهدى سبيل ص ٩١ - ٩٢.

٢- عروض الشعر، ص ٦٤

שְׂרָפִים וְחַיּוֹת מְצִיצִים לְאֵל רָם

וְעוֹנִים בְּקוֹל רָם וְאַדִּיר וְשָׁרִים [1]

s^{a}rəfiim v^{a}ħayyo:t m^{a}ṣiiṣiim L^{a}ʔel rəm

v^{a}ʕo:miim b^{a}qo:l rəm v^{a}ʔaddiir v^{a}ʃəriim

الصورة الثانية : جاءت التفعيلة الأولى فى الصدر والعجز مخرومة، والخَرْم فى العربية هو إسقاط أول الوتد المجموع فى صدر البيت وخَرْم فعولن يقال له ثَلْم فتصير فعولن إلى عُولُن وهو من العلل التى تجرى مجرى الزحاف فى عدم اللزوم والوقوع فى الحشو، ولكن هناجيد التزم بخرم التفعيلة الأولى فى الصدر والعجز فى جميع الأبيات :

נִפְעָל / פְּעוּלִים / פְּעוּלִים/ פְּעוּלִים // فى كل شطر

nifʕəl / p^{o}ʕuuliim / p^{o} ʕuuliim /p^{o}ʕuuliim //

אִם אִישׁ בְּחָרָה לְחֶבְרָה הָיָה לוֹ סוֹמֵךְ וְתִהְיֶה בְחָשְׁכּוֹ כְּנִיצוֹץ [2]

ʔim ʔiis b^{a}ħərəx l^{e}ħævrə: h^{e}ye: Lo :

somex v^{a}tihyɛ v^{o}ħoʃko : k^{a}niiṣo:ṣ

الصورة الثالثة : جاءت تفاعيل البيت كلها مخرومة باستثناء الأولى فى كل شطر؛ ولكن نظراً لانها جاءت فى نتفة واحدة تتكون من بيتين، نرى أن نعتبرها تجاوزاً وخروجاً لا صورة من صور هذا الوزن .

פְּעוּלִים / נִפְעָל / נִפְעָל/ נִפְעָל // فى كل شطر

p^{o}ʕuuliim / nifʕəl /nifʕəl / nifʕəl //

כְּשֶׁטֶף יִפְגֹּשׁ רָץ לִקְרָאתוֹ וְיַשִּׂיג בּוֹרֵחַ מִפָּנָיו [3]

k^{a}ʃɛṭæf yifgoʃ rəṣ Liqrə:to: v^{a}yassiig bo:reyaħ mifpənə:v

---

١-بن תהלים לג.

٢- בן משלי קי .

٣-בן קהלת, פב נקט

الصورة الرابعه : جاءت التفعيله الأولى فى الشطرين محرومه فتصير فعولن إلى عولن. والتفعيلة الثالثة محذوفة (اى حذف منها السبب الخفيف) فتصير فعولن إلى فعو، وقد التزم هناجيد بهما فى جميع ابيات القصيدة

נִפְעָל / פְּעוּלִים / פְּעוּל / פְּעוּלִים // فى كل شطر

nıfʕəl / p^oʕuuliim / p^oʕuul / p^oʕuuliim //

יִדַּל וְיֹאבַד רְכוּשׁ מְפַזֵּר

הוֹנוֹ בְּלֹא חֹק וְלֹא אֱמוּנָה [1]

yiddal v^ayo:vad r^axuuʃ m^afazzer

ho:no v^alo: ħoq v^alo: ʔ^emuunə

الصورة الخامسة العروض مجزوءة صحيحة والضرب مثلها

פְּעוּלִים / פְּעוּלִים / פְּעוּלִים // فى كل شطر

p^oʕuuliim / p^oʕuuliim p^oʕuuliim

וְאוֹמֵר הָאִישׁ מוּם בְּחָכְמַת נְבוֹן-לֵב עֲנִיתִיו שְׁכֵחָה [2]

v^oʔo:mer h^ayeʃ muum b^oħoxmat n^avo:n-lev ʕ^anıitiiv ʃ^axeħə

الصورة السادسة العروض مجزوءة مخرومة والضرب مثله

פְּעוּלִים / פְּעוּלִים / נִפְעָל // فى كل شطر

p^oʕuuliim p^oʕuuliim nifʕəl //

וְכִפְעֹל אֲבִי הַבָּנִים כְּמוֹ-כֵן פֹּעַל הַבָּנִים [3]

v^axifʕol ʔ^avii hibəniim K^amo:-xen p^aʕol hibəniim

١- בן משלי תרמז

٢- בן משלי תפ

٣- בן משלי תתשב

١٦- المتـــدارك :

هو البحر الذى زاده الأخفش وتدارك به على الخليل، وأجزاؤه · فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فى الشطر. وله عروضان وأربعة أضرب :

العروض الأولى : تامة صحيحة وضربها مثلها وبيته :

جاءَنا عامِرٌ سالماً صالحاً بَعْدَ ما كانَ ما كانَ منْ عامر

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلـن

العروض الثانية : مجزوءة صحيحة وأضربها ثلاثة :

الضرب الأول : مجزوء صحيح مثل العروض وبيته :

قف على دارهمْ وابْكيَنْ بيْن أطْلالها لها والدِّ مَنْ

فاعلن فاعلن فاعلـن فاعلن فاعلـن فاعلن

الضرب الثانى : مجزوء مخبون مُرفَّل (الخبن هو حذف الثانى الساكن، والترفيل من علل الزيادة وهو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع) فتصير فاعلن إلى فعلاتن وبيته

دارُ سُلمى بشَحْرِ عُمان قدْ كساها البلى الملو ان

فاعلن فاعلن فعلا تن فاعلن فاعلـن فعلا تن

ويلاحظ هنا أن العروض جاءت مرفلة وذلك لأن البيت مصرع، فالشاعر سيترك الترفيل بعد مطلع القصيدة، ويلتزم صحة العروض. [١]

الضرب الثالث : مجزوء مُذال (التذييل من علل الزيادة، وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع) فتصير فاعلن إلى فاعلان وبيته

١- راجع اهدى سبيل، ص ٩٤

هـده دارُهـم أقْفَـرتْ   أمْ زَبورٌ مَحتْها الدهورْ

فاعلن فاعلن فاعلن   فاعلن فاعلن فاعلانْ

وهذا البحر كثيراً ما تصير فيه فاعلن إلى فعْلن وقد اختلفوا في تسمية ذلك.[١] فبعض يسميه تشعيثاً ويفرض أننا حذفنا أول الوتد المجموع فصارت فالن، وبعض يسميه قطعاً، ويفرض أننا حذفنا آخر الوتد المجموع وسكنا ما قبله فصار فاعل، وبعض يقول إنه مضمر بعد الخبن ويفرض أن فاعلن خبنت فصارت فَعِلُن ثم أضمرت بإسكان المتحرك فصارت فَعْـلُـنْ.

هناك ترجمتان للمتدارك في العبرية، الأولى ترجمة للمتدارك بفتح الراء (فقد سمي بذلك لأنه تدارك به الأخفش على الخليل) فترجم يلين هذا المعنى إلى נִמְשָׁךְ nimʃəx، والثانية ترجمة للمتدارِك بكسر الراء (لأنه تدارك المتقارب أي التحق به لأنه خرج منه بتقديم السبب على الوتد) وترجم يلين هذا المعنى إلى מַשְׁלִים maʃliim.

ولم يدرج حاييم شيرمان هذا الوزن ضمن قائمة الأوزان العبرية، أما داڤيد يلين فذكر أن هذا الوزن لم يأت تاماً في الشعر العبرى إلا في بيت ينسب إلى سليمان بن جبيرول.[٢]

وأورد ثلاث صور له في أشعار هناجيد، الصورة الأولى :

פּוֹעֲלִים / פּוֹעֲלִים / פּוֹעֲלִים X // في كل شطر

po:ʕªliim / po:ʕªliim / po:ʕªliim / po: //

والعروض محذوفة والضرب مثلها، والحذف في العربية من علل النقص وهو حذف الوتد من آخر الجزء ويدخل في العربية على متفاعلن فتصير إلى فَعِلُن، ولكن في هذه الصورة حذف الوتد المجموع من פּוֹעֲלִים المناظرة لفاعلن فتصير إلى פּוֹ = فا :

١- عروض الشعر العربي، ص ٦٦ ، ٦٧

٢- راجع כתבי דוד ילין, השירה העברית בספרד, כרך שלישי, ירושלים, תשל"ה, עמ' 116.

אֵין רְוָיָה ללקק בְּיָד גַּם   אֵין שְׂבוּעַ לְלֹחֵךְ בְּלָשׁוֹן

ʔe:n rᵃvəyə : lᵃloqeq bᵃvəd gam   ʔe n sᵃvowaʕ lᵃlohex bᵃləʃo:n

الصورة الثانية פּוֹעֲלִים ، פּוֹעֲלִים / פּוֹ // فى كل شطر

po:ʕᵃliim   Po:ʕᵃliim ، po://

وقد وردت فى قصيدة واحده تتكون من ستة ابيات

אַל תְּסִי תָךְ בְּסִתְרָךְ   כִּי יְהוָֹה בְקִרְבָּךְ (٢)

ʔal tᵃsiitəx bᵃsiitrəx   Kii yᵒhovə: vᵃqirbəx

والعروض فى هده الصورة مجزوءة حذاً ، والضرب مثلها

الصورة الثالثة تصير פּוֹעֲלִים التى تناظر فاعلن إلى נִפְעָל التى تناظر فاعلْ

נִפְעָל / נִפְעָל / נִפְעָל/ נִפְעָל   فى كل شطر

nifʕəl nifʕəl nifʕəl   nifʕəl //

אִישׁ הֵרַע לִי יוֹם צָרָתִי   לֹא אוֹשִׁיעוֹ מִיַּד שׂוֹנְאָיו (٣)

ʔiiʃ heraʕ lii yo:m sərətii   Lo ʔo: ʃiiʕo miyyad so:nʔə:v

وهذه الصورة المزاحفة من المتدارك العربى إدعى اليهود انها وزن خاص بهم وحدهم واطلقوا عليه اسم מִשְׁקַל הַתְּנוּעוֹת miʃqal-hatnuuʕo:t أى وزن الأسباب لأنه يقوم أساساً على الأسباب فقط ولا وجود للأوتاد فيه. حتى وإن جاء فيه «سكون متحرك» الذى يكوّن وتدا مع المقطع الذى يليه، فكأنه لم يكن، ولا يعدونه فى الحسبان.

وفيما يلى جدول بالتفاعيل النمودج فى العربية والعبرية التى وردت فى البحور التى عرضناها وما يطرأ عليها من زحافات وعلل

١- בן משלי תשפה.

٢- בן קהלת סו

٣- בן משלי מח

جدول بالتفاعيل النموذج فى العربية والعبرية
وما يطرأ عليها من زحاف

التفعيلة النموذج	التفعيلة المزاحفة	نوع الزحاف	ملاحظات
١- فاعلاتن	فَعِلاتن	الخَبْن	الخبن عبارة عن حذف الثانى الساكن من ثانى التفعيلة.
	فاعلاتُ	الكَفْ	المكفوف هو ما سقط سابعة الساكن
	فَعِلاتُ	الشُكْل	زحاف مزدوج و هو اجتماع الخبن مع الكف أى حذف الثانى والسابع الساكنين.
פְּעָלוֹלִים	—	—	لم يأت الخبن فى التفعيلة العبرية لانه يسمح بتوالى المقطع (ص ح) وهو ما ترفضه قوانين العبرية، ولكنه جاء فى الشعر(מַאֲמָרַי) فَعِلاتن في مجزوء الرمل. انظر ص ١٥٠. لم يأت الكف فى العبرية لأنه يجعل التفعيلة محركة الآخر والعبرية تسكن آخر الكلمة. ولم يأت الشكل فى العبرية لأنه اجتماع الخبن مع الكف وهما لايتفقان مع قواعدها.
٢- مستفعلن	مُتَفْعِلُنْ	الخبن	
	مُسْتَعِلُنْ	الطى	الطى عبارة عن حذف الرابع الساكن.
	مُتَعِلُنْ	الخَبْل	زحاف مزدوج وهو اجتماع الخبن مع الطى أى حذف الثانى والرابع الساكنين. فأصبحت التفعيلة المزاحفة فاصلة كبرى.

تابع / جدول بالتفاعيل النموذج في العربية والعبرية

وما يطرأ عليها من زحاف

التفعيلة النموذج	التفعيلة المزاحفة	نوع الزحاف	ملاحظات
מִתְפָּעֲלִים	مُتَفْعِلُ מְפוֹ לְלִים	الشكل يماثل الخبن في العربية	فقد حذف الثاني الساكن، وخُطفت حركة الأول (أي أصبحت حركة مخطوفة) فأصبحت التفعيلة المزاحفة عبارة عن وتدين. لم يات الطي في العبرية لأنه يسمح بتوالي المقطع (ص ح) وهو ما ترفضه قوانين العبرية. أما عن الخبل في العبرية فقد جاء في النماذج الشعرية مُتَعَلان كمزاحف لـ מִתְפָּעֲלִים في البسيط (הָאֶעֱצֹר) لم يأت الشكل في العبرية نظراً لتوالي المقطوع (ص ح) ولأنه يجعل التفعيلة محركة الأخر، وهما أمران مرفوضان في العبرية.
٣- مفاعيلن מְפוֹעֲלִים	مفاعِلُن مفاعيلُ מְפוֹלְלִים	القبض الكف يماثل القبض في العربية إلى حد ما	هو حذف الخامس الساكن. نتج عن حذف الخامس الساكن وتدين مجموعين في التفعيلة العربية المزاحفة، أما في العبرية فقد أبدل السكون بحركة مخطوفة ونتج عن ذلك وتدين أيضاً.

تابع / جدول بالتفاعيل النموذج فى العربية والعبرية وما يطرأ عليها من زحاف

التفعيلة النموذج	التفعيلة المزاحفة	نوع الزحاف	ملاحظات
			لم يأت الكف فى التفعيلة العبرية لأنه يُحرك آخر التفعيلة، وآخر الكلمة فى العبرية ساكن. ولكنه جاء فى الشعر عندما تقع التفعيلة فى كلمتين كما فى بحر الطويل בְּסִיעָה שֶׁ.....
٤- فاعلن פּוֹעֲלִים	فَعِلُن	الخبن	لم يأت الخبن فى التفعيلة فى العبرية لأنه يجعل التفعيلة (فاصلة صغرى) ويسمح بتوالى مقطعين (ص ح)، وهو ما تأباه قواعد العبرية. ولكن يأتى فى الشعر من الأوزان السيجولية التي يسبقها واو عطف أو حرف نسب ويأتى كصورة مزاحفة لـ(פְּעוּלִים) التى تناظر فعولن في العربية . فوردت בְּטֶרֶם, כְּאֶבֶן ويأتى فى الشعر فَعِلان كصورة مزاحفة لفاعلن בְּחָלְיִ
٥- فعولن פְּעוּלִים	فَعُولُ	القبض	(لم يأت القبض فى العبرية لأنه يُحرك آخر التفعيلة وآخر الكلمة فى العبرية ساكن.)

تابع / جدول بالتفاعيل النموذج فى العربية والعبرية
وما يطرأ عليها من زحاف

التفعيلة النموذج	التفعيلة المزاحفة	نوع الزحاف	ملاحظات
٦- مفاعَلَتن	مفاعلْتن	العصْب	هو إسكان الخامس المتحرك ولايكون إلا فى مفاعلتن.
	مفاعتن	العقل	هو حذف الخامس المتحرك ولا يكون إلا فى مفاعلتن.
	مفاعلْتُ	النقص	هو اجتماع العصب مع الكف أى تسكين اللام وحذف النون.
	מְפוֹעָלִים	يماثل العصْب فى العربية	هذه التفعيلة المزاحفة هى تفعيلة الوافر فى العبرية نظراً لاستحالة المجئ بمفاعَلَتن فى العبرية بسبب توالى المقطع (ص ح) الذى لا تسمح به العبرية.
٧- مُتَفَاعلن	متْفاعلن	الإضمار	هو إسكان الثانى المتحرك.
	مفاعلن	الوَقْص	هو حذف الثانى المتحرك.
	مُتْفَعِلن	الخَزْل	هو اجتماع الإضمار مع الطى أى تسكين التاء وحذف الألف.
	מִתְפָּעֲלִים	يماثل الإضمار فى العربية	هذه التفعيلة المزاحفة هى تفعيلة الكامل فى العبرية نظراً لاستحالة المجئ بمتفاعلن بسبب توالى المقطع (ص ح) والذى لا تسمح به العبرية.
٨- مفعولاتُ	مفعلاتُ	الطى	

جدول بالتفاعيل النموذج فى العربية والعبرية وما يطرأ عليها من علل

أولاً : عـــلل النقــص

التفعيـلة النمـوذج	التفعيـلة بعـد العلة	نـــوع العـلـة	مـــــــلاحظات
١- فاعلاتن	فــاعـــلا	الحـــذف	وهو إسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء.
	فــاعــلاتْ	القــصْــر	هو حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان ما قبله.
	فـــاعـلْ	البـتــر	وهو اجتماع الحذف والقطع، كحذف السبب الخفيف من آخر الجزء، وحذف ساكن الوتد المجموع مع إسكان ما قبله.
	فـــالاتـن	التشـعـيث	هو علة تجرى مجرى الزحاف فى عدم اللزوم وهو تغيير يلحق فاعلاتن، وهو حذف أول الوتد المجمـــوع فى الضـرب الأول من العروض الأولى.
פֵּעֲלוֹלִים	פוֹעֲלִים	القــصــر	
	נִפְעָל	البـتــر	
	נִפְעָלִים	التشـعـيث	ولكنه جـاء فى العـبـرية فى العـروض والضرب ولزم فى كل أبيـات القصيـدة فى (الرمل).
٢- مستفعلن مـسـتـفـع لن (مفروقة الوتد) מִתְפַּעֲלִים	مـسـتـفـعلْ	الـقـطـع	هو حذف الساكن الأخير من الوتد المجموع وإسكان ما قبله.
	مـسـتـفـع لْ	القـصْـر	
	נִפְעָלִים	تماثل القطع فى العربيـة	فى النتيـجة فقط فالصورة المزاحفـة فى العربيـة أصبحت تتكون من ثلاثة أسباب

جدول بالتفاعيل النموذج فى العربية والعبرية وما يطرأ عليها من علل

تابع : عـــلل النقــص

التفعيــلة النمــوذج	التفعيــلة بعـد العلة	نـــــوع الـعـلـة	مــــــلاحظات
			خفيفة وهو نفس الشئ فى الصورة المزاحفة العبرية، لكن ما حدث فى العبرية هو حذف المقطع المخطوف (ص خ).
٣- مفاعيلن מְפוֹעָלִים	مـفـاعى فـاعـيلن فـاعـيلُ فـاعـلن פְּעוּלִים	الحـــذف خَـــرْم (خَـــرْب) (شَــتْــر) تماثل الحـذف فى العـربيـة	وهو من العلل الجارية مجرى الزحاف فى عدم اللزوم، وهو إسقاط أول الوتد المجموع فى صدر البيت. وهو اجتماع الخرم مع الكف. وهو اجتماع الخرم مع القبض.
٤- فـاعلن פוֹעֲלִים	فـاعِلْ فـالن נִפְעָל פן	الـقـطـع التـشـعـيث تماثل القطع فى العـربيـة تماثل الحـذذ فى العـربيـة	والحذذ فى العربيـة إسقاط الوتد المجموع من آخر الجزء.
٥- فـعـولن	فـعـو	الحــــذف	

جدول بالتفاعيل النموذج فى العربية والعبرية وما يطرأ عليها من علل

تابع : علل النقص

التفعيلة النموذج	التفعيلة بعد العلة	نوع العلة	ملاحظات
פְּעוּלִים	فعولْ فَعْ عولن عُولُ פְּעוּל נִפְעָל	القصر البتر ثَلْم ثَرْم تماثل القصر فى العربية تماثل الثَلْم فى العربية	وهو خَرْم فعولن وهى غير مزاحفة. وهو خَرْم فعولن مع قَبْضها، فالخرم تختلف أسماؤه بحسب موقعه فى فعولن أومفاعيلن ومفاعلتن إن دخلها وحده أو اجتمع فيها مع زحاف آخر.
٦- مفاعلتن	مفاعِلْ فاعلتن פְּעוּלִים	القطف الخَرْم تماثل القطف فى العربية	هو اجتماع علة الحذف مع زحاف العصب، أى حذف السبب الأخير من التفعيلة وإسكان الخامس المتحرك. وخرم مفاعلتن يقال له عضب. هذه الصورة المزاحفة جاءت بحذف السبب الأخير من التفعيلة المعصوبة(מְפוּעָלִים)، ولايوجد تفعيلة نموذج تناظر مفاعلتن فى العبرية.

جدول بالتفاعيل النموذج فى العربية والعبرية وما يطرأ عليها من علل

تابع : عـلل النقـص

التفعيـلة النمـوذج	التفعيـلة بعـد العلة	نـوع العـلـة	مـلاحظات
٧- متفاعلن	متـفـاعلْ	الـقـطـع	
	مـتـفـا	الحـذذ	هو حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة.
	נִפְעָלִים	تماثل القطع	جـاءت هذه العلة من الصـورة المضـمـرة متْفاعلن מִתְפָּעֲלִים لعدم وجود تفعيلة نموذج تناظر مُتَفَاعلن فى العبرية.
	נִפְעָל	تماثل الحـذذ فى العـربيـة	جـاءت هذه العلة من الصـورة المضـمـرة مْتفاعلن מִתְפָּעֲלִים
٨- مفعولاتُ	مـفـعـو	الـصـلـم	هو حذف الوتد المفروق من آخر التفعيلة.
	مـفـعـلاتْ	الـوَقْـف	هو إسكان السابع المتحرك.
	مـفـعـولا	الـكـشـف	هو حذف السابع المتحرك.
لـم تـأت مفعولاتُ فى العبرية ولكن وردت الصور المزاحفة منها	נִפְעָל	تماثل الصَلْم	
	פוֹעֲלִים	تماثل الطى مع الكشف	أى الصـورة المزاحـفـة المطوية التى دخلهـا الكشف.
	פוֹעֲלָנִים	تماثل الطى مع الوقف	أى الصـورة المزاحـفـة المطوية التى دخلهـا الوقف فتتغير مفعولاتُ إلى مْفعُلاتْ وتحول إلى فاعلان، وهذه الصورة العبرية تزيد عن فاعلان بسبب أى أنها تناظر فاعلاتان.

جدول بالتفاعيل النموذج فى العربية والعبرية وما يطرأ عليها من علل

ثانياً : عـلل الزيادة

التفعيلة النموذج	التفعيلة بعد العلة	نوع العلة	ملاحظات
١- فاعلاتن	فاعلاتانْ	التسبيغ	هو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف ولايكون إلا فى المجزوء من بحر الرمل. التفاعيل العبرية النموذج تنتهى بالمقطع (ص ح ح ص)، أى أنها تماثل التفاعيل التى دخلها التسبيغ، والتذييل.
٢- مستفعلن	مستفعلان מְתְפָּעֲלָנִים	التذييل يماثل الترفيل فى العربية	هو زيادة حرف ساكن على وتد مجموع فى آخر الجزء ويدخل فى ضربين مجزوءين من بحرين هما الكامل والبسيط ولكن مع الصورة المضمرة من مُتَفَاعلن وهى مُتْفَاعلن= מִתְפָּעֲלִים فى العبرية.
٣- متفاعلن	متفاعلان متفاعلاتن	التذييل الترفيل	وهو زيادة سبب خفيف على آخره وتد مجموع.
٤- مفاعيلن מִתְפָּעֲלִים	اشدد مفاعيلن בְּמִתְפָּעֲלִים	الخزْم	وهو من العلل التى يكون حكمها حكم الزحاف فى عدم اللزوم وهو زيادة حرف إلى أربعة فى صدر الشطر الأول من البيت أو حرف أو حرفين فى أول الشطر الثانى. بزيادة حرف (مقطع مخطوف) على أول البيت. (فى البسيط والكامل).
فاعلن فاعلن	فاعلاتن فاعلان	الترفيل التذييل	

يتضح لنا بعد عرض الصور التطبيقية التى جاءت عليها البحور الخمسة عشر فى الشعر العربى القديم، وصور المتدارك التى استدركها الأخفش، يتضح أن اليهود لم يتمكنوا من استحداث جميع هذه الأوزان. وذلك لأن هناك ثلاث تفاعيل لم تقبلها العبرية لأنها لا تتفق مع قوانينها وهى مَفَاعَلَتن (تفعيل الوافر) ومُتَفاعلن (تفعيل الكامل) ومفعولاتُ (تفعيل المنسرح والمقتضب). وبناء على ذلك لم يدخل العبرية الأوزان التالية :

١- نموذج الوافر (مفاعَلَتن مفاعَلَتن فعولن).

٢- نموذج الكامل (مُتَفاعلن مُتَفاعلن مُتَفاعلن).

٣- نموذج المنسرح (مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن) والوزن الذى أطلق عليه يلين اسم المنسرح والذى نسبه لصموئيل هناجيد لايمت للوزن العربى بصلة.

٤- المضارع (مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن).
٥- المقتضب (مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن).
} وهما نادران فى الشعر العربى

أما الأوزان التى دخلت العبرية فهى :

١- الطويل.

٢- المديد.

٣- البسيط.

٤- صورة مزاحفة من الوافر (مقطوفة العروض والضرب بالاضافة إلى عَصْب مفاعَلَتن فى الحشو).

٥- الرجز فى صور على مثال الكامل. فلقد جاءوا بالصورة المضمرة من مُتَفَاعلن وهى مستفعلن (تفعيل الرجز) وصاغوا منها تسع صور مزاحفة، وأطلقوا عليها اسم الكامل لأنها صيغت على مثاله.

٦- الهـــزج.

٧- الـــرمـــل.

٨- الســـريـع.

٩- الخـــفـيـف.

١٠- المجـــتـث.

١١- المتـــقـارب.

١٢- المتـــدارك.

وأكثر الأبحر دوراناً فى أشعار العرب القدماء ثلاثة : الطويل والبسيط والكامل يليهم الوافر.

أما فى العبرية فاتفق نحميا ألونى وداڤيد يلين فى أن الوافر (مع عصب مفاعلتن) هو أكثر البحور دورانا فى الشعر العبرى الأندلسى، يليه الكامل (مع اضمار متفاعلن) واختلفا فى البحور التالية فيأتى (ألونى) بالطويل ثم المتدارك (الصورة التى صارت فيها فاعلن إلى فَعْلن) والبسيط. بينما يأتى (يلين) بـ الهزج ثم المتدارك (الصورة التى صارت فيها فاعلن إلى فَعْلن).

فبينما جعل الخليل بعد استقرائه الشعر العربى الأوزان لا تتعدى خمسة عشر وزناً، وجعل الصور لا تتعدى ثلاثاً وستين، نجد دوناش ينجح فى إدخال ثلاثة أوزان فقط إلى العبرية. ويبدو من ذلك أن دوناش (٩٢٠ - ٩٩٠م) كان منظّراً أكثر منه شاعراً أوحت إليه دراسته النحوية المقارنة بوضع اللبنة الأساسية فى هذا الصرح، فهو أول من فكر فى تكوين أسباب وأوتاد من العبرية ورتبها بنظام معين فجاءت ثلاثة أوزان عبرية على مثال الشعر العربى وهى الهزج وصورة مزاحفة من الطويل، وصورة مزاحفة من الوافر، وحاول نحميا ألونى أن ينسب لدوناش بيتاً من بحر الرمل وشطر بيت من السريع.

ويعد صموئيل هناجيد (٩٩٣ - ١٠٥٥م) وهو من الجيل التالى لدوناش، صاحب الفضل فى استكمال وبلورة فكرة دوناش فقد تمكن من صياغة اثنى عشر وزناً، وخمساً وأربعين صورة، وقد ذكرنا عند عرضنا للصور التطبيقية للأوزان فى العربية والعبرية، أن بعض هذه الصور التى أدخلها صموئيل هناجيد لم نجد لها نماذج تطبيقية سوى بيت واحد أو بيتين فقط فى أشعاره، والعرب تسمى البيت الواحد يتيماً، فإذا بلغ البيتين والثلاثة فهى نتفة، وإلى العشرة تسمى قطعة، وإذا بلغ العشرين استحق ان يسمَّى قصيداً». [1] و«قيل إذا بلغت الأبيات السبعة فهى قصيدة ... ومن الناس من لايعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد ... ويستحسنون أن تكون القصيدة وتراً». [2]

وهذا لا يقلل من عظم الدور الذى قام به هناجيد للشعر العبرى، خاصة وأن أشهر وأشعر شعراء اليهود فى الأندلس لم ينظموا مجتمعين سوى سبعاً وعشرين وزناً وصورة فقط [3]، لذلك استحق هناجيد أن يُلقب بـ «مبدع الأوزان» كما أطلق عليه داڤيد يلّين.

وقد تضافرت عوامل عدة مكنت هناجيد من تحقيق هذا الإنجاز يأتى على رأسها فصاحته اللغوية وموهبته الشعرية وتمكنه من علوم العربية والعبرية، وهو ما أهّله أيضاً لمنصب الوزارة فى بلاط حابوس وابنه باديس فى مملكة غرناطة. بالإضافة إلى دراسة العلوم الدينية اليهودية وتفوقه فيها مما رشحه لرئاسة المثيب عام ١٠٢٧م. فشخصية هناجيد تجمع بين مقومات رجل الدولة المحارب ورجل الدين واللغوى والشاعر، فقد ترك ثلاثة دواوين اتخذ لكل منها عنواناً من أسفار العهد القديم : ابن المزامير، ابن الأمثال، ابن الجامعة. وضمنهم أوزانه وصوره المزاحفة.

١- البيان والتبين، المجلد الأول ص ١٣٩.

٢- العمدة، الجزء الأول، ص ١٦٤.

٣- استخدم سليمان بن جبيرول خمسة عشر وزنا وصورة، وموسى بن عزرا ستة عشر وزناً وصورة، ويهودا اللاوى ثلاثة وعشرين وزنا وصورة من صور هناجيد بالإضافة إلى سبع صور إضافية لم تأت ضمن صور هناجيد راجع يلين :המשקלים בשירת הנגיד, עמ' קפד,קפה.

الزحاف وعلاقتها بالإيقاع :

وعلى الرغم من الدور الذى تقوم به الزحافات والعلل فى الخروج على النسق إلا أنها لا تخل بالإيقاع الشعرى، ويرجع ذلك إلى أن دور الزحافات والعلل الأصلى هو الحفاظ على إيقاع اللغة العربية، لذلك ارتبطت الزحافات والعلل بالبحر لا بالتفعيلة. فالزحافات والعلل تحكمها قوانين صوغ اللغة العربية وأولها **كراهية التوالى** : فاللغة العربية تكره توالى الأمثال فى كل ظواهرها، ولذلك فقد رفضت توالى السواكن، وتوالى الحركات وتوالى الأصوات المتماثلة، وتخلصت اللغة بعده وسائل منها : الإدغام حين يوجد مثلان متقاربان من الناحية الصوتية، ومنها التخلص تفادياً من التقاء ساكنين متواليين، ومنها كذلك الحذف، ومنها الإسكان تخلصاً من توالى الحركات، ومنها كذلك النبر تفادياً من تماثل المقاطع بتنويعها قوة وضعفاً ... فإذا كانت اللغة تتفادى وتكره التوالى أليس من الممكن أن تكون هذه الكراهية مبرراً لرفض الإيقاع الشعرى توالى المتحركات، وتوالى السواكن أيضاً، وتوالى الأسباب، وتوالى التفعيلات ويقف بها جميعاً عند حدود معينة لا يجب تجاوزها.[1]

وإذا كانت اللغة العربية تأبى **توالى المتحركات** حين تصل إلى أربعة، وإذا كان هذا الإباء راجعاً إلى نمط إيقاعى فى اللغة يميز جمالها الموسيقى، فلابد أن يكون أمراً ثابتاً فى شعرها، ومن هنا كان توالى المتحركات فى حدود معينة ضابطاً من ضوابط المزاحفة فى عروض الشعر. ومن هنا فلن تجد زحافاً أو علة يحيل النظم إلى مثل هذا التتابع اللهم إلا فى تفعيلة واحدة لبحر بَعُد عن موسيقية الشعر كثيراً وهو بحر الرجز.

فظاهرة المعاقبة فى حقيقية الأمر إحكام للزحاف يرد أمره إلى كراهية توالى المتحركات.[2] فإذا جاء السببان فى جزء واحد كما فى «مفاعيلن» فى الطويل والهزج فالياء تعاقب النون، فإذا دخله القبض (حذف الخامس الساكن) سلم من الكف (حذف السابع الساكن) ولا يجوز فيه دخول القبض والكف معا. ويجوز أن يسلم منهما معاً.

١- راجع : الزحاف والعلة، ص ٣١٥ - ٣١٦.

٢- راجع : ص ٦٦ من هذا البحث.

ومثال مجئ المعاقبة فى جزأين كما فى فاعلاتن فاعلن فى المديد فالنون من فاعلاتن تعاقب الألف من فاعلن، فمهما زوحف فاعلاتن بالكف سلم فاعلن بعده من الخبن (حذف الثانى الساكن) ومهما زوحف فاعلن بالخبن سلم فاعلاتن قبله من الكف. [1]

وكراهية **توالى الأسباب** حاكم آخر لمسألة الزحاف، فالذوق العربى يكره توالى الأسباب ومن هنا كان الزحاف صورة يؤتى بها للتخلص من هذه الكراهية. فموسيقية اللغة تسمح بتوالى سببين فقط أما توالى ثلاثة أسباب فأكثر فشئ غير مقبول. ومن هنا جاء قانون المراقبة الذى يرد أمره إلى كراهية توالى الأسباب، والمراقبة لا تكون إلا إذا كان السببان متجاورين فى جزء واحد وتخص بحرين هما المضارع والمقتضب، فتفعيلات المضارع مفاعيلن فاع لاتن في كل شطر //ه /ه /ه /ه/ /ه /ه، فدرءاً لتوالى الأسباب يكون الزحف واجبا علي هذا النحو الوارد فى البحر مفاعيل فاع لا تن //ه/ /ه/ /ه/ /ه /ه /ه .

فتوالى الأسباب غير مقبول، ومن ثم كانت زحافات الخبن (حذف الثانى الساكن) والطى (حذف الرابع الساكن) والقبض (حذف الخامس الساكن) والكف (حذف السابع الساكن) زحافات مقبولة فى بحورها. [2]

وإذا كانت كراهية توالى المتحركات والأسباب هى السبب فى ورود الزحاف فإن **كراهية توالى التفعيلات** سر من أسرار وجود **العلة**، فالوحدة الإيقاعية لبيت الشعر وهى التفعيلة لم ترد أكثر من ثلاث مرات فى البحور المتماثلة سباعية التفعيلة (فاعلاتن - مستفعلن - مفاعيلن - متفاعلن - مفاعلتن) ولم ترد أكثر من أربع مرات فى البحور المتماثلة خماسية التفعيلة (فاعلن - فعولن).

ولعل هذا الحد المفترض فى الطول مرجعه كراهية توالى الوحدة الإيقاعية توالياً كبيراً، ومن أجل ذلك فإن البحور المتماثلة التى تتوالى فيها تفعيلة بذاتها كثيراً ما يرد

١- راجع الزحاف والعلة، ص ٣١٧.

٢- راجع : الزحاف والعلة، ص ٣٢٣.

الجَزْء فيها والشَطْر والنَهْك، كما هو حاصل في الكامل والوافر والرجز والهزج والرمل.
ولأن التتالى الكبير قد يكون مكروهاً فإن التفعيلة الثالثة السباعية أو الرابعة الخماسية تكون عرضة لتغيير ثابت لازم يُعرف بالعلة، ومن هنا يصل طول فاعلاتن فاعلا ومتفاعلن متفا ومفاعلتن مفاعى .. مما يدل على أن العلة ليست عيباً وإنما هى تخفيف جئ به لكسر حدة التوالى الموجودة فى البحور، إلى جانب وظيفتها الموسيقية الواضحة فى خصوص الشطر والقافية. [(١)]

أما عن توالى السواكن فهو غير مسموح به لأن اللغة ترفضه فى ذوقها ومن ثم فى إيقاع شعرها ولم تقبله اللغة إلا على مستوى الوقف، ومن ثم لم يقبله الإيقاع الشعرى إلا فى القافية حيث ترد الوحدة تتان أو تان أو ددان، دان. [(٢)]

لذلك نجد الوحدات الصغرى أى الأسباب والأوتاد فى صور البحور العربية مزاحفة وغير مزاحفة محكومة بضابط إيقاعى يسمح بالتتالى ولكن فى حدود على النحو التالى :

١- الوحدة (/ه) السبب الخفيف وهو تصور للدنة أو النقرة دنْ وأقصى تتال لها أن ترد مرتين فى إيقاع الشعر كما نجدها فى مستفعلن ومفاعيلن ومفعولات. ومتفاعلن المضمرة ومفاعلتن المعصوبة.

٢- الوحدة (//ه) الوتد المجموع وهى تصور للدنه ددنْ، وهى وحدة مقبولة التتالى فى إيقاع الشعر وإن كانت صورتها تحوى نمطين : النمط الأول وفيه ترد مستقلة قائمة بذاتها وفى هذه الحالة فإن لها قدرة كبيرة على ضبط الإيقاع فى البيت، والنمط الثانى مجيئها بدلاً للوحدتين (/ه /ه) أو الوحدة الكبرى (///ه) حين تحول مستفعلن إلى متفعلن وتحول متفاعلن إلى مفاعلن.

١- راجع : الزحاف والعلة، ص ٣٢٥، ٣٢٦.

٢- راجع : الزحاف والعلة، ص ٣٢٦.

٣- الوحـدة (///ه) الفـاصلة الصـغرى وهى تصـور للدنة دددنْ : وهى ذات نمطين مختلفين فقد تكون نتاجاً لجماع سببين : أحدهما ثقيل والآخر (//-/ه)، وهذه الوحدة قيمة إيقاعيـة تشكل بحريـن من بحور الشعـر العربى هما الوافر والكامل، وقد تكون نتاجاً لجزء من سبب حُذِف ساكنه ووتد مجموع كما فى خبن فـاعلاتن وفاعلن ليصبحا فعلاتن، فعلن، وكما فى طى مستفعلن لتصبح مستعلن، ويدفع كراهية التتالى فيها سكتة تتخلل هاتين الوحدتين. ففى النمط الأول تأتى السكتة بعد السبب الثقيل وهذا ما يبين استقلاله من الناحية الإيقاعية. وفى النمط الثانى تأتى السكتـة بعـد المتـحـرك الأول أى مكان الحـرف المزاحف، وهذا مـا يفـرق بين النمطين وإن كانت صورتهمـا واحدة بالإضافة إلى أن فى النمط الثانى (/-//ه) قيمة يعتمد عليها البحر فى إيقاعه وهى قيمة الوتد، وهى غير موجودة فى النمط الأول، ولذلك يقبل بتكرار النمط الثانى.

٤- الوحدة (////ه) الفاصلة الكبرى وهى تصور للدنة ددددنْ وهى وحدة مكروهة فى إطار الشعر حتى لو فرضنا وجود سكتات تخفف تتاليها، ولم تقبل هذه الوحدة إلا فى بحر واحد هو الرجز الذى يجمع الطى والخبن حين يرد على هذه الصورة متعلن متعلن متعلن حيث لم يستحب هذا الورود فى شعر ومن ثم كان جماع الطى والخبن من باب القبح.

٥- (/////ه) وهى مرفوضة رفضاً مطلقاً ولا ورود لها شعر أبداً.

٦- الوحدة (/ه/) الوتد المفروق وهى تصور للدنة د نْ د وهى وحدة لها قيمة ايقاعية خاصة.

٧- الوحدة (/ ه ه) السبب المتوالى وهى تصور للدنة دانْ ونظرا لتوالى السواكن فيها فلم يقبلها الإيقاع الشعرى إلا فى القافية.

٨- الوحدة (// ه ه) الوتد المضاعف وهى تصور للدنه ددانْ وهى وحدة خاصة بالقافية نظرظاً لتوالى السواكن فيها. (١)

١- راجع الزحاف والعلة، ص ١٩٥ ، ٣٢٦ - ٣٢٨.

فإذا نظرنا إلى صور بعض البحور العربية من خلال منظور التتالى الخاص بهذه الوحدات لنتبين الدور الذى قام به الزحاف الذى قال العروضيون بحسنه أو صلاحه فى ضبط الايقاع ومنع الخلل وحاولنا أن نزن الصور العبرية المقلده بنفس الميزان العربى، سواء أكانت صورة مثلى أو مزاحفة لنرى هل هناك إيقاع فى البيت العبرى؟ وهل قام الزحاف فى العبرية بدور فى ضبط هذا الإيقاع؟

وسوف نعرض كنموذج صوراً لبحر الطويل والبسيط والرمل لأنهم يحتوون على تفاعيل فعولن، مفاعيلن، مستفعلن، فاعلن، فاعلاتن أى التفاعيل الخمس الأساسية التى تمكنوا من إدخالها إلى العبرية.

أولاً: صور من بحر الطويل فى العربية:

١- //٥/٥   //٥/٥/٥   //٥/٥   //٥/٥/٥

فعولن   مفاعيلن   فعولن   مفاعيلن

ددن دن   ددن دن دن   ددن دن   ددن دن دن

وتشمل ستة أسباب يخفف إيقاعها مزاحفة أى منها، من ثم حسن قبض فعولن (حذف الخامس الساكن). وفى أحيان نادرة قبض مفاعيلن حشواً. أما تفعيلة العروض فهى مقبوضة دائماً إلا لو كان هناك تصريع.

٢- //٥/   //٥//٥   //٥/   //٥//٥

فعولُ   مفاعلن   فعولُ   مفاعلن

ددن د   ددن ددن   ددن د   ددن ددن

وقبض التفعيلتين معاً أقل وروداً من الصورة الأولى.[1]

١- راجع : الزحاف والعلة، ص ٣٢٨.

٣- //٥/   //٥/٥/   //٥/   //٥/٥/٥

فعــولْ   مفاعيـــلُ   معولْ   مفاعيلن

ددن د   ددن د ن د   ددن د   ددن دن دن

وقبض فعولن وكف مفاعلين غير مستساغ لتوالى وحدتين ///ه ///ه كل وحدة منهما تحتاج إلى سكتتين مكان الحرف المزاحف

٤- //٥/٥   //٥//   //٥/٥

فعولــن   مفاعلْ   فعولن

ددن دن   ددن دد   ددن دن

وهى صورة ممتنعة بناء على قانون المعاقبة، وقول العروضيين بان كف مفاعيلن (حذف السابع الساكن) قبيح، بينما قبض فعولن حسن وقبض مفاعيلن صالح.

أما فى العبرية فصور الطويل كما جاءت فى اشعار صمويل هناجيد كالتالى

١- فعولــن   مفاعيـلن   فعو   لان   مفاعيلن

//٥/٥   //٥/٥/٥   //٥   /٥ ٥   //٥/ ٥/ ٥

תרופָה   בְּפָנֶיהָ   וְעַל - חוּט   שְׂפָתֶיהָ

فعولن   مفا   عيلن   فَعِلُنْ   مفاعيــلن

/٥/٥/٥   //٥   /٥/٥   /// ٥   //٥/٥/٥

וּמָוֶת   בְּעֵ   ינֶיה   וְתַחַת   לְמַדֶּיהָ (*)

ددن   دن   ددن   دن   دن   ددن   دان   ددن   دن   دن

ددن   دن   ددن   دن دن   دد   دن   ددن   دن   دن

(*) تنطق(ꞈ)كصوت الهمزة المشكوله بواو المد، ولكن دوناش عاملها فى أشعاره حسب الضرورة الشعرية فتارة يعدها سبب خفيف وتارة اخرى يعتبرها محركة بحركة قصيرة وبداية للوتد.

٢- فَعِلُن   مفاعيلُ   فعولــن   مفا   علـن

///ه   //ه/ه   /   //ه/ه   //ه   //ه

בְּטֶרֶם   נְסִיעָה -   שְׁ   אֱלָתִי   בְּעַד   לֶכֶת

فعــولْ   لُن   مفا   عيلُ   فعولن   مفــا   عيــلن

//ه ه   /ه   //ه   /ه/   //ه/ه   //ه   /ه/ه (*)

וְעֵת   הַפְּ   רִידָה -תַ   אוֹתִי   מְעַט   שָׁבַת

דד דן   דדן דן ד   דדן דן   דדן דדן

דדאן דן   דדן דן ד   דדן דן   דדן דן דן

٣- فعــو لـن   مفا   عيلن   فعــولـن   مفاعْ   عيلان

//ه   /ه   //ه   /ه   /ه   //ه/ه   //ه ه   /ه   /ه ه

וּמִי הוּא   כְּבֵן   תֵּשַׁע   וְיָכֹל   נְשֹׂא   פֵּרוּד

فعــولن   مفا   عيــلن   فعِلُن   مفــا عيــلن

//ه /ه   //ه   /ه   /ه   ///ه   //ه /ه /ه

לְבָבוֹ   כְּבַרְזֶל אוֹ   כְּאֶבֶן   מַחְצָבֶת

דדן דן   דדן   דן   דן   דדן דן   דדאן דן דאן

דדן דן   דדן   דן   דן   ד ד דן   דדן דן דן

تكـررت مزاحفـة وتد فعـولن في الصـور الثـلاث ويرجع السـبب في ذلك أن فعـولن المزاحفة جاءت اسـماً على زنة الأسمـاء السـيجولية، وقد سـبق أن ذكرنـا أن الأوزان السيــجولية يمكن ان نأتي منها بوتد مجموع كما في العربيــة تماماً فهي عبارة عن الوحـدة (//ه) ولكـن نظـراً لقلة تلك الأوزان النسبية في اللغــة العبرية فـقد اعتبروها خطأ (- -) أي مقطعين طويلين. فترتب على ذلك مجئ تلك الصورة المزاحفة.

(*) هذا البيت والبيت التالي له من المقطوعة رقم (٣) في ديوان بن المزامير لصمويل هناجيد، وتتكون من اربعة أبيات.

٤- فعو لن مفا عيلان فعو لا ن مفاعْ علن
//ه /ه //ه /ه /ه ه //ه /ه ه //ه ه //ه

לְמִי חִ דְּדוּ עֵינֵי צְבָאִים חֲנִית לְמִי
فعو لان مفا علن فعولن مفا عى
//ه /ه ه //ه /ه /ه //ه /ه //ه /ه

לְאַט לָךְ לְאַט סִמְכִי לְבָבִי וְרַחֲמִי

ددن دن ددن دن دان ددن دان ددان ددن

ددن دان ددن دن دن ددن دن ددن دن

تفعيلة الضرب فى هذا البيت (مفاعى) وهى فى بقية أبيات المقطوعة الثلاثة (مفاعلن)، وجاء رمزها فى الديوان هكذا וְרַחֲמִי أى انها تتكون من وتدين ولكن القاعدة أن صوت الحاء يقبل السكون إذا سُبق بفتح وتُشكل هكذا וְרַחְמִי[1]. أما إذا حركنا الحاء فيصبح وزنها هكذا וְרַחֲמִי .

٥- فعو لن مفا علن فعو لان مفا عيلْ
//ه /ه //ه //ه //ه /ه ه //ه //ه

אֲנִי אַךְ אָךְ עֹפֶר וִידִיד לְבָבְךָ
فعو لان مفا علن فعولن مفا عيلْ
//ه /ه ه //ه /ه /ه //ه /ه //ه /ه ه

בְּעֵינָיו כְּעֵינֶיךָ לְבָבִי מְדִיבוֹת

ددن دان ددن دان دن ددن دن دد دن

ددن دن ددان دان دان ددن دن ددن دان

١- بن تهليم קצא.

فعـو لان   مفـا   عيلْ لن   فعـولـن   فعلن

//ه /ه ه   //ه   /ه ه /ه   //ه /ه   ///ه

מְבֹרָךְ   אֲשֶׁר   שָׂם   לְבִּ   הַקֹּר   כְּשֶׁלֶג

فعـو لن   مفـا   عيلْ لان   فعـولـن   مفا   عيلْ

//ه /ه   /ه ه   /ه ه /ه ه   //ه /ه   //ه   /ه ه (١)

בְקָרְאִי   וְשָׂם   לָהּ   תּוֹךְ   לְבָבִי   לְהָבוֹת

٦- فعو لان   مفا   عيلْ لـن   فعـولْ   لن   فاعل

//ه /ه ه   //ه   /ه ه /ه   //ه ه   /ه ه   /ه /ه

אֲהַלֵּל   אֲשֶׁר   אֵין   לוֹ   דְמוּת   וּתְמוּנָה

فَعِلُن   مفـا   عيلن   فعـولـن   فاعل

///ه   //ه   /ه /ه   //ه /ه   /ه/ه

לְמַעַן   פְּעֻלָּתוֹ   אֲשֶׁר   נֶאֱמָנָה

ددن   دان   ددن   دان   دن   ددان   دن   دن   دن

دد   دن   ددن   دن   دن   ددن   دن   دن   دن

٧- فعْـــلان   مفـــاعيـلْ   لان   فعـــو لان   مفاعْ   عيـلن

/ه /ه ه   //ه /ه ه /ه ه   //ه /ه ه   //ه ه   /ه /ه

אִם אֵין   לְחָכָם בֵּין   כְּסִילִים   יְקָר   נִמְצָא

فاعْـــلان   مفـاعْ   عيلن   فعـــولان   مفـــاعلـــن

/ه ه /ه   //ه ه   /ه /ه   //ه /ه ه   //ه //ه

כֵּן אֵין   מְחִיר   נִמְצָא   בְּמִדְבָּר   לְבָרֶקֶת

١- بن تهلیم קעא وهى مقطوعة من أربعة أبيات.

دن دان   ددن   دان دان   ددن دان   ددان دن دن

دان دان   ددان   دن دن   ددن دان   ددن   ددن

نلاحظ أن الوحدة (دان) السبب المتوالى والوحدة (ددان) الوتد المضاعف وهما وحدتان خاصتان بالقافية فى الشعر العربى لأن العربية لا تقبل الجمع بين الساكنين إلا فى الوقف نثرا وفى القافية شعراً، تترددان داخل الشطر فى العبرية نظراً لزوال الإعراب منها واعتبارا آخر الكلمة ساكن ففى صور بحر الطويل ترد الوحدتان فى فعولن وفى مفاعيلن، فتصير فعولن إلى فعولان وفعولْ لُن وتصير مفاعيلن إلى مفاعْ عيلن، مفاعيلْ لُن، مفاعيلان، مفاعْ عيلان مفاعيلْ لان.

ولا يوجد ما يحكم هذا التردد أو يضبطه كما رأينا مما يخل بالايقاع ويجعله نشازاً ولولا القافية لأصبح أقرب إلى النثر منه إلى الشعر.

والصور التى جاء بها صمويل هناجيد كانت لمجرد التقليد ولذلك فنجد فى الصورة رقم (٢) فى البيت الأول من المقطوعة تأتى العروض (مفاعلن) والضرب (مفاعيلن) وفى البيت الثانى منها تأتى العروض (مفاعْ عيلان) والضرب مفاعيلن.

وفى الصورة رقم (٥) فى البيت الأول من المقطوعة تأتى العروض (مفاعيلْ) والضرب (مفاعيلْ) وفى البيت الثانى منها تأتى العروض (فَعلُن) والضرب (مفاعيلْ).
وبينما لا يزاحف الوتد فى العربية ولا يمس باستثناء (الخَرْم) وهو حذف أول الوتد المجموع فى البيت الأول من القصيدة فقط، نجد فعو لن تصير إلى فَعلُن فى التفعيلة الأولى والثالثة وتصير إلى فعْلان، فاعْلان فى التفعيلة الأولى فى الشطرين (فى الصورة السابعة).

ثانياً : صور من بحر البسيط في العربيــة :

١- /ه /ه //ه	/ه //ه	/ه /ه //ه	/ه //ه
مســتفعلـن	فاعلـن	مستفعلن	فاعلن
دن دن ددن	دن ددن	دن دن ددن	دن ددن

ويخفف إيقاع هذه الصورة مزاحفة السببين الخفيفين فيها ، وفي عروض البسيط الخبن للتفعيلة الأخيرة واجب إلا إذا كان في البيت تصريع.

٢- //ه //ه	///ه	//ه //ه	///ه
مـــتفعلـن	فعلـن	متفعلن	فعلن
ددن ددن	دددن	ددن ددن	دددن

ووحدات هذه الصورة مقبولة.

٣- ////ه	///ه	////ه	///ه
متعلـــن	فعلـن	متعلن	فعلن
دد ددن	دددن	دد ددن	دددن

ومن الناحية الإيقاعية هذه الصورة غير مضبوطة فقد تتالت أربعة متحركات فيها وقد قال العروضيون أن الخبل قبيح في مستفعلن وهو اجتماع الخبن وهو حذف الثاني الساكن مع الطي وهو حذف الرابع الساكن، والمتمثل في هذه الصورة فتصير مستفعلن إلى متعلن.

٤- /ه ///ه	///ه	/ه/ه //ه	///ه
مســتعلـن	فعلـن	مســتفعلن	فعلن
دن دددن	دددن	دن دن ددن	دددن

والتتالى بين الوحدتين (///ه   ///ه) مقبول فى هذه الصورة من البسيط، على حين مرفوض فى الصورة الثالثة من الطويل، ويرجع ذلك إلى موقع الوتد المجموع فهو هنا يضبط نهاية الوحدة مما يُشعر بوجود فاصل بين الوحدتين، يحفظ للوتد إيقاعه. أما هناك فالوتد المجموع فى البداية ويضيع إيقاعه فى الحركة التى تليه والسكتة مكان الزحاف. [1]

وصور البسيط التى جاءت فى أشعار هناجيد كالتالى :

١- مسـتفعلن   فـا علـن   مستاف علن   فا عـلان

/ه/ه //ه   /ه //ه   /ه/ هه //ه   /ه .//هه

אָחִי וְרֵ עִי   שְׁתֵה   כּוסות יִשּׁוּ   עָה וְשִׁיר

دن دن ددن   دن ددن   دن دان ددن   دن ددان

مسـتفعلن   فـا علـن   مسـتفعلـن   فا عـلن

/ه/ه / /ه   /ه //ه   /ه /ه //ه   /ه //ه

לָאֵל עֲלֵי   הֶן וְהַשְׁ   קֵנִי וְגַם   לִי שְׁקֵה

دن دن ددن   دن ددن   دن دن ددن   دن ددن

صورة مثلى إلى حد ما على الرغم من مجئ الوحدة (دانْ) والوحدة (ددانْ).

٢- مُتَـعَـلان   فَـعلان   مسـتفعلـن   فا عـل

/// /هه   ///ههه   /ه/ه //ه   /ه /ه

הַאְעָצֵר   נַחֲלֵי   עֵינַי וְאָ   נוּחָה

دددان   ددان   دن دن ددن   دن دن

مُوسْتاف عـلان   فـا علـن   مسـتفعلـن   فاعـل

/ه/هه //ههه   /ه / /ه   /ه /ه //ه   /ه/ه

וּבְנֵי חֲמָת   בְּחֵלוּ   חֲמַת וְיָ   נוּחָה

دان دان ددان   دن ددن   دن دن ددن   دن دن

١- الزحاف والعلة، ص ٣٢٩، ٣٣٠.

تتالت فى هذه الصورة أربعة متحركات فسكونين، ثم ثلاثة متحركات فسكونين فضاع إيقاع الوتد بسبب هذا التوالى الزائد للحركات وللسكون.

٣- بموسْتعلن فاعْ علن مستفعلان فَعِلْ
//ه ه /// ه / ه ه //ه /ه/ /ه ه //ه

בְּעֵת תַעֲשֶׂה הוֹן עֲשֵׂ הוּ מִנְּתִיב צֶדֶק

ومسْتفعلن فا علن مُتَفْعلن فاعلْ
//ه /ه //ه ه/ / /ه //ه //ه /ه /ه

וְתָמְכוּ בִּי שֶׁר וְעַל דֶּרֶךְ מְאֹ הֲבָה

د دان دددن دان ددن دن دن ددان ددن

ددن دن ددن دن ددن ددن ددن دن دن

هذه الصورة لا إيقاع فيها فالشاعر كما ذكرنا [1] أضاف حركة (أى مقطع قصير مفتوح فى بداية كل شطر) فجاءت بهذا الاضطراب الذى كان البيت فى غنى عنه خاصة وأن الحركة التى زيدت لم تضف إلى المعنى بل على العكس من ذلك فقد أضاف حرف نسب على أول البيت وحرف عطف على الشطر الثانى ولو حذفناهما فلن يتأثر المعنى على الإطلاق.

وجاءت العروض وفق الوزن العربى فعِلْ بينما الضرب مقطوع تصير فيه فاعلن إلى فاعلْ، والعروض وفق الوزن العبرى נִפְעַל أى تناظر فاعلْ فى العربية، ويرجع السبب فى ذلك إلى أن العروض اسم من الأوزان السيجولية، التى عوملت خطأ فى الميزان العبرى على أنها تتكون من مقطعين طويلين (- -) بينما تتكون من (//ه) فى الميزان العربى.

١- انظر ص ٨٢ ، ٨٣ من البحث.

٤- مستفعلن فاعــلان مستفـ علتُنْ

/ه /ه //ه /ه //هه /ه/ه ///ه

שַׁחְתִּי בְּלִבִּי בְּעֵת יַעְצוּ בְּלֵיל

مســتاف علن فا عــلان مســتاف عـلا تــان

/ه /هه //ه /ه //هه /ه/هه //ه /هه

זִכְרוֹן תְּמוּ תָּה וְקוּם לַחְפֹּשׂ וְלָתוּר

دن دن ددن دن ددان دن دن دددن

دن دان ددن دن ددان دن دان ددن دان

هذه الصورة المجزوءة التى حاول هناجيد أن يأتى بها ليقلد الصورة العربية التى يأتى فيها الضرب مجزوءاً مذال [1] ، ولكن بعد عرضها على الميزان العربى يتضح أن معاملة الأوزان السيجولية خطأ على أنها مقطعين طويلين قد ترتب عليها العديد من الأخطاء.

كما ترتب على الجمع بين الساكنين وسط التفعيلة وفى نهايتها سكتات طويلة داخل الشطر على حين لم يأت بما يعادلها فى الشطر الثانى من البيت مما أفسد الإيقاع.

١- انظر البحث ص ٨٣.

ثالثاً : صور من بحر الرمل فى العربيـة :

١- /ه//ه/ه   /ه//ه/ه   /ه//ه/ه

فاعلاتـن   فـاعلاتـن   فاعلاتن

دن ددن دن   دن ددن دن   دن ددن دن

وهى صورة مثلى يلزم فيها إعلال التفعيلة الأخيرة درءاً لتوالى التفعيلات.

٢- ///ه/ه   ///ه/ه   ///ه

فعلاتـن   فـعلاتـن   فعلا

دددن دن   دددن دن   دددن

خبنت تفعـيلات البحر (حذف الثانى السـاكن) وأصبح تواردها مقبولاً من الناحيـة الايقاعية.

٣- /ه//ه/   /ه//ه/ه   /ه//ه

فـاعـلاتُ   فـاعلاتـن   فاعلا

دن ددن د   دن ددن دن   دن ددن

كفت فاعلاتن (حذف السابع السـاكن) وأصبح التوارد أقل قبـولاً لتتالى ثلاثة أوتاد فى بحر يميز إيقاعه توسط الوتد.

٤- ///ه/   /ه//ه/ه   /ه//ه

فعلاتُ   فـاعلاتـن   فاعلا

دددن د   دن ددن دن   دن ددن

وحكم هذه الصورة كالسابقة تماماً.

٥- /ه//ه/   ///ه/ه   /ه//ه

فاعـــلاتُ   فـعلاتـن   فاعلا

دن ددن د   دددن دن   دن ددن

وتلك صورة ممتنعة لكف التفعيلة الأولى وخبن الثانية فنتج عن ذلك توالى أربعة متحركات وهذا ما يرفضه قانون المعاقبة. [1]

وصور الرمل فى أشعار صمويل هناجيد كالتالى :

١- فـا علا تـان فـا علاتْ تـان فـا علا

/ه/ /ه/ ه ه/ ه/ //ه ه /ه ه /ه//ه

הַיְדִידִים יִשְׁתְּיוּן לָךְ מִקְּצֵה

فاعْ عـلا تن فا عـلا تن فَعِــلا

/ه ه //ه /ه /ه //ه /ه ///ه

כּוֹס לְקַצְ הוּ וְאַתָּה תְּחַצֵּה

دن ددن دان دن ددان دان دن ددن

دان ددن دن دن ددن دن دددن

تفعيلة العروض والضرب متساويتان فى الميزان العبرى وهى (- ن -) أى تناظر فاعلا، أما فى الميزان العربى فقد اختلفت التفعيلتان.

ويتضح فى هذه الصورة ما يحدثه الجمع بين الساكنين على غير هدى من اضطراب فى الايقاع.

١- راجع الزحاف والعلة، ص ٣٣، ٣٤، ٣٣٠، ٣٣١.

٢- فـا عـلا تـن فـا علا تـان مفعولن

/ه //ه /ه /ه //ه /هه /ه/ه/ه

לֹא כְמִשְׁפָּ טֵי תְדִינוּן עָלֵימוֹ

فـا عـلا تن فـاغْ عـلا تـان مفعولـن

/ه / /ه /ه /هه //ه /هه /ه /ه/ه

חַפְשׁוּ הֵי טֵב וְדִינוּם כִשְׁלֹמֹה

دن ددن دن دن ددن دان دن دن دن

دن ددن دن دان ددن دان دن دن دن

هذه الصورة تحرر فيها الشاعر من النماذج العربية [١]، وهناك توازن بين الإيقاع فى الشطرين إلى حد ما.

٣- فعـــلاتـن فعـــلاتـن فعــلاتْ تـنُ فا عـلا تان

///ه /ه ///ه /ه ///هه /ه /ه //ه /هه

מַאֲמָרַי בַּחֲזוּתִי תַּאֲרְךָ יַגִּל אֲדֹנָי

دد دن دن دد دن دن دد دان دن دن ددن دان

هذه الصورة تقليد لصورة الرمل مجزوءة العروض والضرب مسبَّغ، وشوش إيقاعها اجتماع الساكنين. وعلى الرغم من ان العبرية لا تقبل توالى الحركات فى قواعدها إلا أن الميزان العربى يتعامل مع المنطوق، ولذلك وجدنا الصورة المخبونة من فاعلاتن وهى فَعِلاتن، عند استخدامنا الميزان العربى.

فعلى حين نجد بحور الشعر العربى يحكمها قوانين صوغ اللغة العربية وإيقاعها وتقوم الزحافات والعلل بضبط هذا الإيقاع وإحكام تلك القوانين. نجد منظّرى الشعر العبرى قد جانبهم الصواب ذلك لوجود خلافين أساسيين بين العربية والعبرية وهما كفيلان بإفساد أى إيقاع لا يراعيهما وهما :

١- راجع ص ٩٩ من البحث.

١- إن العربية تجمع بين المتحركات أى المقاطع القصيرة المفتوحة (ص ح) وتمتلك ثروة هائلة من تلك المقاطع، وتسمح بتوالى ثلاثة متحركات. أما العبرية فتفتقر إلى هذه الميزة ولايمكن أن يتوالى المقطع (ص ح) فى كلمة واحدة مطلقاً.

٢- تأبى العربية الجمع بين الساكنين ولا تسمح به إلا فى الوقف نثراً وفى القافية شعراً بل إن نسبة شيوعه فى قوافى الشعر العربى كما يقول د. ابراهيم أنيس لا تكاد تجاوز ١٪.

على حين تسمح العبرية بالجمع بين الساكنين، وقد أدى زوال الإعراب من العبرية وإسكان آخر الكلام فيها إلى وجود كم هائل من المفردات التى تجمع بين الساكنين (ص ح ص) و(ص ح ص ص) وقد أورد معارضو دخول الأوزان العربية إلى الشعر العبرى هذين الخلافين كسبب أساسى لمعارضتهم.

ترتب على و جود هذين الخلافين بين العربية والعبرية أن تساوت فى العبرية الوحدة (/ه) مع الوحدة (/ه ه) مع الوحدة (/) فهم جميعاً سبب خفيف فى الميزان العبرى.

وترتب على ذلك أيضاً أن تساوت الوحدة (//ه) مع الوحدة (//ه ه) فهما وتدان مجموعان فى الميزان العبرى، وترد تلك الوحدات التى تجمع بين الساكنين بلا ضوابط تحكم تواليها فتارة ترد فى أول التفعيلة وتارة فى وسطها أو آخرها مما يخل بالإيقاع.

إضافة إلى ما سبق ذكره فقد وقع واضعو نظرية الشعر العبرى فى خطأ آخر وهو معاملتهم المقطع (ص ح) أى حركة (/) وكأنه مقطع متوسط (ص ح ص) أو (ص ح ح)، واعتباره فى الميزان مساوياً للوحدة (/ه)، وقد ظهر هذا الخطأ عند وزن الأسماء السيجولية،، والتى تتكون فى معظمها من مقطعين (ص ح)، (ص ح ص) בַּיִת ,יָרֵחַ مثل אֶבֶן، فهى فى الميزان العربى وتد مجموع (//ه) وفى الميزان العبرى سببان خفيفان (- -) = (/ه /ه).

ثانياً : النبــر

سبق أن ذكرنا فى المبحث الأول من هذا الكتاب أن النبر موجود فى العربيـة والعبرية ولاتكاد تخلو منه أى لغة. فـالمرء حين ينطق بلغتـه يميل عـادة إلى الضـغط على مـقطع خاص من كل كلمـة، ليجعله بارزاً أوضح فى السمع من غيـره من مقاطع الكلمـة. وهذا الضـغط هو الذى نسـميـه بالنبر. وليس لدينا من دليل يهـدينا إلى موضـع النبر فى اللغـة العربيـة، كمـا كـان ينُطق بهـا فى العـصور الإسـلاميـة الأولى، إذ لم يتـعرض له أحد من المؤلفين القدماء.

ويقول د. ابراهيم أنيس إن اللغة العربية كما ينطق بها مجيدو القراءات القرآنية الآن فى مصر، فلها قـانون تخضع له ولا تكاد تشذ عنه. فموضع النبر فى الكثرة الغالبة من الكلمـات العـربيـة هو المقطع الذى قـبل الأخيـر خاصـة إذا كـان من النوع (ص ح ح) أو (ص ح ص) أو المقطع (ص ح) غير مسبوق بمقطع مثله نحو : ينادى، قـاتلَ، استفـهمَ، يكتبُ،

أمـا إذا سـبق المقطع (ص ح) بمقطع (ص ح) مـثله فـفى هذه الحالة يقع النبـر على المقطع الأول (الثالث من آخر الكلمة) مثل فى الفعل الماضى كتبَ، فرِحَ، صعُبَ، فـالنبر يكون على (كَ، فَ، صَ). وكـذلك فى الكلمـات أمـثـال «اجـتـمع، انكسـر» أو أمـثـال المصـادر «لعبٌ، فرحٌ».

وكذلك يقع النبر على المقطع الأول (الرابع من آخر الكلمة) إذا كانت المقاطع الثلاثة التى قـبل الأخيـر فى الكلمـة من النوع (ص ح) مـثل «بلحـةٌ، عربةٌ، حـركةٌ» فـفى هذه الحالة يكون النبر على (بَ. عَ. حَ).

ويـقع النبـر على المقطـع الأخيـر من الكلمـة إذا كـان من النوع (ص ح ح ص) أو (ص ح ص ص) مـثل المقطع الأخـيـر من كلمـة «نسـتـعين» والمقطع الأخـيـر من كلمه «المستقرّ». [1]

١- راجع الأصوات اللغوية، ص ١٦٩ - ١٧٢ بتصرف.

ويقول د. ابراهيم أنيس فى معرض حديثه عن إنشاد الشعر فى مصر فى العصر الحديث، إن نبر الشعر يخضع لنفس القواعد التى يخضع لها النثر غير أنا حين ننشد نزيد من الضغط على المقاطع المنبورة، وبذلك نطيل زمن النطق بالبيت من الشعر. ويظهر طول المقطع المنبور فى الشعر عنه فى النثر بصورة أوضح إذا اشتمل على حرف مد. (١)

ويرى د. أحمد كشك أن النبر فى اللغة العربية موضوع شاق لايزال بحاجة إلى كثير من البحوث وترجع صعوبة النبر فى تراث العربية باعتباره مفسراً لظواهر الإيقاع إلى أنه حديث الوجود فى لغة لم يستطع التدوين أن يحصر ما بها من قيم صوتية تعتمد فى أساسها على النبر والتنغيم، ولولا جهد المستشرقين من خلال درسهم للغة القرن السابع عشر لما كان للنبر فى العربية ما يحدده على المستوى العلمى... ويرى أن هناك فرق بين النبر الشعرى والنبر اللغوى. (٢)

وهناك عدة محاولات أمكنها دراسة إيقاع الشعر العربى على أساس نبرى تنغيمى. (٣) سنكتفى هنا بتلخيص محاولة جوتولد ڤايل كما جاءت فى دائرة المعارف الإسلامية تحت مادة «عروض» (٤) وتلخيص محاولة م. ستانسلاس جويار (٥) «نظرية جديدة فى العروض العربى» ترجمة منجى الكعبى.

جاء فى دائرة المعارف الإسلامية أن ڤايل قام بتحليل دوائر الخليل فاكتشف أن أساس الوزن فى الشعر العربى ليس تتابع مقاطع صوتية طويلة وقصيرة على نسب

١- موسيقى الشعر، ص ١٦٨.

٢- الزحاف والعلة، ص ٢٣٧.

٣- محاولة د. كمال أبو ديب «فى البنية الايقاعية للشعر العربى»، ومحاولة د. محمد النويهى «قضية الشعر الجديد».

٤- The Encyclopaedia of Islam, New Edition, Prepared By A Number of leading Orientalists, Leiden E. J. Brill 1986, vol I.

٥- مراجعة وتعليق عبد الحميد الدواخلى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م.

معينة فحسب بل هو أيضاً تتابع إيقاعى فى مواضع معينة من كل بحر، فالوزن فى الشعر العربى يعتمد على أساسين هما الكمية الصوتية من جهة والوقع العروضى المضبوط Rhythmic stress من جهة ثانية. والوقع العروضى المضبوط هو إيقاع الوتد المجموع فى التفعيلة والظاهر على نطاق الدائرة، فالسبب الخفيف مثل قَدْ = (-) التى ترمز إلى المقطع الطويل، والسبب الثقيل مثل لَكَ = (ں ں) والتى ترمز الواحدة منهما إلى المقطع القصير، لايقع عليهما النبر أما الوتد المجموع مثل لَقَدْ = (ں ـَـ) فيقع النبر على المقطع الثانى منه، والوتد المفروق مثل وَقْتَ = (ـَـ ں) يقع النبر على المقطع الأول منه. والوتد المجموع صاحب إيقاع صاعد (ں ـَـ) وذو بنية صلبة لذلك فهو لا يزاحف ولا يتغير داخل الشطر، ومن ثم فهو يميز بوضوح إيقاع البحور التى يدخل فى تشكيلها. على العكس من الوتد المفروق (ـَـ ں) صاحب الإيقاع النازل لذلك يبدو جلياً أنه أقل قدرة على تشكيل وثبات الإيقاع.

ونظراً لأن الأسباب لا تحمل نبراً لذلك فليس لها أى تأثير فى تشكيل الإيقاع، وبالتالى يلحقها الزحاف، بينما يحمل الوتد النبر ولذلك فهو بمثابة ضابط الإيقاع فى الوزن. (١)

وتختلف قوة توقيع الوتد المجموع بحسب موقعه فى التفعيلة، فيكون توقيعه صاعداً قوياً rising rhythm strong إذا جاء فى بداية التفعيلة كما فى فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، ويكون توقيعه قافزا متعجلا hurrying and skipping إذا جاء فى نهاية التفعيلة كما فى فاعلن، مستفعلن، متفاعلن.

ويكون توقيعه معرقلاً hampers the forcefulness إذا جاء فى وسط التفعيلة كما فى فاعلاتن. (٢)

١- Encyclopaedia of Islam, p. 674.

٢- المرجع السابق ص ٦٧٥.

ويحدد ڤايل أن بحور الدائرة الأولى والثانية والثالثة والخامسة ذات إيقاع صاعد بلا استثناء، أما الدائرة الرابعة وهى الدائرة الوحيدة التى تضم تفعيل مفعولاتُ مفروقة الوتد، فلا تتميز تفاعيلها بنفس وضوح تفا... الدوائر الأربع الاخرى ولذلك أطلق عليها الخليل اسم دائرة المشتبه، على الرغم من أن بحور هذه الدائرة (السريع، الخفيف، المنسرح) تضم تفاعيل أخرى بالإضافة إلى مفعولات، أى أنها تضم تفاعيل ذات إيقاع صاعد ونازل. (1)

ويرى ڤايل أن العربية الأدبية القديمة تميل فى نسجها الصوتى والمقطعى إلى الإيقاع الصاعد وتفضله، ويرى أن بناء الأوزان العربية يقوم فى أساسه على الإيقاع الصاعد، ويؤيد رأيه بأن الأوزان التى فضلها الشعراء قديماً ونظموا بها أشعارهم هى الأوزان صاحبة الإيقاع الصاعد، فأكثر الأوزان دوراناً فى الشعر العربى القديم هى الطويل والبسيط والوافر والكامل، وأن ثلاثة أرباع القصائد القديمة جاءت على هذه الأوزان الأربعة واحتل الطويل مركز الصدارة. (2)

ويبدو لى أن ڤايل قد توصل إلى تلك الاستنتاجات اعتماداً على المعلومات المتعلقة بدور الوتد المجموع فى التفعيلة فى الشعر العربى، والذى تطرقت له الدراسات التى تناولت الشعر العبرى الوسيط الذى نشأ متأثراً بالأوزان العربية. (3)

ومما يؤيد هذا الفرض أن ڤايل فى محاولته قام بإخضاع هذه المعلومات للملاحظة والتحليل، ولم يتطرق إلى العناصر الأخرى التى تساهم فى تشكيل الإيقاع، فنبر الوتد وإن كان يحافظ على إيقاع البيت فإن الزحاف الذى يطرأ على الحشو يجعل قيمة هذا الوتد المنبور غير كافية وحدها لضبط هذا الإيقاع.

١- المرجع السابق ص ٦٧٥.

٢- المرجع السابق ص ٦٧٦.

٣- انظر البحث ص ١٦٦.

لقد قصر ڤايل تحليله على نبر الدائرة أى النموذج والمثال ولم يتطرق للواقع الشعرى لذلك لم يعطنا إجابة عن دور الأسباب فى تشكيل الإيقاع، وكيف أن الحركة القصيرة تتبادل مع الحركة الطويلة فى بعض المواضع دون تعويض ظاهر بينهما.

لقد أثبت ڤايل دور نبر الوتد فى تشكيل الإيقاع الشعرى وهو أمر مقبول ولكنه لم يناقش العناصر الأخرى التى تقوم بهذا الدور إذا حدث تغيير لهذا الوتد؛ فالعلل تغيير يلحق بالوتد حين يأتى عروضاً أو ضرباً، كما لم يناقش العناصر التى تضبط الإيقاع عند وقوع الزحاف.

أما جويار فى محاولته فهو يعتمد على الموسيقى وعلى ملاحظة العلاقة التى توحد بين الموسيقى والعروض، فكلاهما يحتاج إلى مستوى صارم من الانتظام.

ولكن ما يطرأ على البحور من زحافات وعلل تنتهك أوليات أي انتظام، فبحر مثل الطويل يتكون كل شطر منه من تفاعيل غير متساوية، وكل من هذه التفاعيل يمكن بالإضافة إلى ذلك أن يطرأ عليها تغيير :

فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن
- - ∪	- - - ∪	- - ∪	- ∪ - ∪
فعولُ	مفاعيلن	فعولُ	مفاعلن
∪ - ∪	- - - ∪	∪ - ∪	- ∪ - ∪

فيعوض (لن) وهو مقطع طويل بـ (لُ) وهو مقطع قصير

فعولن	مفاعلن	فعولن	مفاعلن
- - ∪	- ∪ - ∪	- - ∪	- ∪ - ∪

فيعوض (عيـ) وهو مقطع طويل بـ (عِ) وهو مقطع قصير

فعولُ مفاعيلُ فعولن مفاعلن

∪ - ∪   ∪ - - ∪   ∪ - -   ∪ - ∪ -

فيعوض (لن) وهو مقطع طويل بـ (لُ) وهو مقطع قصير

فعـولُ مفاعلن فعـولُ مفاعلن

∪ - ∪   ∪ - ∪ -   ∪ - ∪   ∪ - ∪ -

عولن مفاعيلن فعـولن مفاعلن

- -   ∪ - - -   ∪ - -   ∪ - ∪ -

وأحياناً يحذف المقطع القصير الأول من فعولن

فعو مفاعيلن فعـولن مفاعلن

∪ -   ∪ - - -   ∪ - -   ∪ - ∪ -

وأحيـاناً يـحذف المقطـع الأخيـر منهـــا

فعـولُ مفاعلن فعولن فعولن

∪ - ∪   ∪ - ∪ -   ∪ - -   ∪ - -

وأحياناً تفقد مفاعيلن مقطعها الأخير الطويل[1]

ويرى جويار أن الأبيات العربية كما يمثلونها لنا تعد ناشزة عن أية أولية من أوليات الإيقاع والوزن، وبما أن العرب لم يعطوننا تفسيراً قاطعاً عما يقوم عليه إيقاع شعرهم، فعلينا أن نبحث عنه فى طريقة تقسيم العرب بحور شعرهم، فهم يقسمونه إلى تفاعيل، ويعتبرون كل تفعيلة منها وحدة قائمة بذاتها، مما يدل على أن البيت لم يكن فى نظرهم مجرد توالى مقاطع، لكنه مجموع مركبات منفصل بعضها عن بعض،

١- نظرية جديدة فى العروض، ص ٤٤، ٤٥، بتصرف فقد وضعت التفعيلات العربية فوق الرموز المقطعية التى أشار إليها جويار فى بحثه.

ومتمتع كل منها بوجود ذاتي، فبحر الطويل التام لايجب أن نقسمه إلى مجموعات ذات مقاطع هكذا :

ںـــ ـ ںـــ ـ ںـ ـ ں ـ ـ ں ـ ـــ.

فالعرب يعرفوننا أنهم كانوا يقسمونه إلى أربعة أجزاء تعبر عنها الكلمات فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن. أي أن بحر الطويل كان يتألف في نظر العرب من عنصرين متميزين مكررين بالتناوب، وكان كل عنصر منهما يولد انبطاعاً خاصاً في آذانهم، لجأ علماؤهم إلى تدوينه بالكلمتين فعولن ومفاعيلن. وبما أن التفاعيل في جوهرها مثلها العلماء العرب بكلمات، فإن هذه التفاعيل كان يجب أن تمتلك نفس الخصائص التي اكتشفها جويار في الكلمات، أي أن ذاتيتها تكمن في أن لها ترتيباً إيقاعياً مخصوصاً. وأن كل إيقاع يستدعي متوالية من الأزمنة القوية والأزمنة الضعيفة. وعليه فإن كل تفعيلة تحوي مقاطع قوية ومقاطع ضعيفة. وفي كل صورة إيقاعية إذا تلاقت بها عدة أزمنة قوية، فإنه يجب أن يسيطر أحدها وتكون البقية تابعة له، وبفحص التفاعيل الأصلية وهي :

فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، متفاعلن، مستفعلن، فاعلن، فاعلاتن.

واستبعد مفعولاتُ واعتبرها تفعيلة خيالية. وافترض جويار أن المقاطع المركبة في هذه التفاعيل «يقصد كل مقطع يدخل فيه حرف مد أي المقطع (ص ح ح)، والمقطع (ص ح ص)» هي التي تمثل الأزمنة القوية، وأن المقاطع البسيطة «يقصد المقطع (ص ح)» تمثل الأزمنة الضعيفة، ويقرر أنه يعلم أنهم يضغطون في النطق العربي على المقاطع المركبة بصورة خاصة. [١]

وأشار جويار إلى الأزمنة القوية بخط رأسي فجاءت التفاعيل هكذا : فعُولُن، مفاعيلن، مفاعلتن، متفاعلن، مستفعلن، فاعلن، فاعلاتن.

١- نظرية جديدة، ص ٤٥ - ٤٩ بتصرف.

وحدد أن الزمن ليس مرادفاً للمقطع، فيمكن أن يكون مقطعان زمناً واحداً، ولكن جاءت بعض هذه التفاعيل وقد تعاقب فيها الأزمنة القوية مثل فعولن، مفاعيلن، مستفعلن وفاعلاتن. وهي من المستحيلات الإيقاعية. ولذلك رأى أن المقطع (عيـ) في مفاعيلن على الرغم من أنه مركب ما كان يمكنه أن يبقى قوياً بين زمنين قويين، ويجب أن تكتب عروضياً هكذا مفاعيلن. والدليل على صحة ذلك الفرض أن مفاعيلن تعوض في بعض البحور مفاعلتن، فهذا دليل على أن هاتين التفعيلتين متعادلتان.

وهكذا بالنسبة لمستفعلن التي تعوض بكثرة متفاعلن في بحر الكامل فالمقطع مُسْ ينتمي إلى زمن ضعيف وتكتب عروضياً هكذا مستفعلن فتحتوي بذلك على زمنين قويين متناوبين مع زمنين ضعيفين. وفي فاعلاتن ينتمي المقطع تن إلى زمن ضعيف وتكتب عروضياً فاعلاتن. أما فعولن فيفترض جويار إما أن أحد زمنيه المفترض بأنهما قويان أصبح ضعيفاً، وإما أن مقطعاً ضعيفاً لم يدون في الكتابة كان يدخل بين المقطعين عو ولن. وهو ما يميل إليه ويرجحه. ويرى أنه عند تكوين البحور فحين تتعاقب تفاعيل مثل مستفعلن وفاعلن مستفعلن - فاعلن - مستفعلن - فاعلن فيجب أن تنشأ حتماً سكتة قبل فاعلن، سكته تقابل المقطع الضعيف مُسْ في مستفعلن.(١)

وفي المتوالية فاعلاتن فاعلن - فاعلاتن فاعلن - تجيء بعد كل فاعلن سكتة تماثل المقطع تُنْ في فاعلاتن. فتلك السكتات الصوتية التي يتطلبها الإيقاع لم تقع الإشارة إليها في العلامة العروضية.

ودفعه هذا إلى افتراض أن الحركة في فعولن كانت تدوم زمنين بدلاً من زمن واحد، بحيث يؤلف الجزء الأول زمناً قوياً والجزء الثاني زمناً ضعيفاً، وتكتب عروضياً هكذا فعولن ويرى في هذا تفسير لماذا تعوض هذه التفعيلة أحيانا التفعيلتين : مفاعيلن ومفاعلتن في آخر البيت. وخرج من مجموع تلك الملاحظات بقاعدة عامة هي :

١- نظرية جديدة، ص ٤٩ - ٥١ بتصرف.

١- حيثما تتوالى ثلاثة مقاطع مركبة فى بحر من بحور الشعر العربى يكون الأول والثالث زمنين قويين والمقطع الثانى أو الوسيط زمناً ضعيفاً.

٢- حيثما يتوالى مقطعان مركبان يكون كل منهما زمناً قوياً، لكن يلزم افتراض أن بينهما زمن ضعيف قد يكون سكتة وقد يكون صوتا لا يعبر عنه فى الكتابة.

وتكتب التفاعيل عروضياً هكذا فعوّلن، مفاعيلن، مفاعلتن، متفاعلن، مستفعلن، فاعلن، فاعلاتن.

وحاول جويار النظر إلى الدوائر ليتأكد هل يبقى الزمن قوياً مهما كانت نقطة البداية والفك فى كل بحر من البحور؟ ويثبت أن ما رآه فى واقع أزمانه حققته فكرة الفك أو البدء فى الدوائر. ويتأكد بذلك أن كل التفاعيل العربية لها زمنان قويان. ومنها ما هو مبدوء بزمن قوى (فاعلن، فاعلاتن) ومنها ما هو مبدوء بزمن ضعيف مكون من مقطع قصير (فعوّلن، مفاعيلن، مفاعلتن) والباقى مبدوء بزمن ضعيف مكون من مقطعين مفتوحين أو من مقطع مغلق (متفاعلن، مستفعلن).

وبما أن العرب كانوا يعاملون هذه التفاعيل كوحدات غير قابلة للقسمة، فيترتب على ذلك أنأحد الزمنين القويين فى هذه التفاعيل متبوع للآخر الأقل منه قوة، وبعبارة أخرى أن لهذه التفاعيل زمناً قوياً وزمناً دونه قوة، وهذا ليس مهماً فى حد ذاته لأن النسبة بين المقاطع تبقى كما هى سواء أكان الزمن القوى أولاً أم ثانياً.

ويقول جويار : يمكننا أن نجعل المقطع الأول القوى صاحب الزمن القوى والمقطع الثانى صاحب الزمن دون القوى ويمثل للزمن القوى بخطين رأسيين (اا) وللزمن دون القوى بخط رأسى [١].

فعوّلن ، مفاعيلن ، مفاعلتن ،، متفاعلن ، مستفعلن ، فاعلن ، فاعلاتن.

١- نظرية جديدة فى العروض، ص ٥٢ - ٦١ بتصرف.

وليس الأمر في ذلك أمر حركات لكنه فقط مواضع ارتكازات وعلاقة التفاعيل بالموسيقى، فبما أن جميع التفاعيل الأساسية ذات زمنين : الزمن القوى والزمن دون القوى، فإن وزنها يكون من الوزن ذى الأربعة أزمنة. وإذا دونا هذه التفاعيل بالعلامة الموسيقية فسنستخلص منها بسهولة الوزن الدقيق للمقاطع التى تتألف منها.

ونأخذ كمثال كلمة فعولن حيث الزمن القوى بها على المقطع عُو والزمن دون القوى على المقطع لُن، وعند تدوينها بالعلامة المسيقية فإن المقطع (عـو) سيبدأ الوزن وأن المقطع لُن سيدخل فى القسم الثانى من الوزن المبدوء بالزمن دون القوى، وأن المقطع (ف) سيتخذ مكانه قبل زمن الارتكاز، أى قبل عمود الوزن (عــو) وإذا كان المقطع (لن) سيبدأ الزمن دون القوى، فيلزم بالضرورة أن يملأ المقطع (عـو) بمفرده النصف الأول من الوزن. [1]

واتخذ جويار للوزن العلامة البيضاء (♩) (كروش) وهى تساوى على التوالى سوداوين (♩ ♩) وأربعا من المسننات (♪ ♪ ♪ ♪) وثمان من المسننات المزدوجة (♬ ♬ ♬ ♬ ♬ ♬ ♬ ♬).

فالمقطع (عـو) الذى يحتل نصف الوزن سيكون له طول مسننة سوداء (♩)، أما المقطع (لن) فسيدوم طوله الصوتى مدة مسننة واحدة ونصف (♪.) والنقطة لها فى الموسيقى نصف مقدار العلامة التى تسبقها. لأن المرء لو كرر كلمة فعولن فالمقطع (ف) يأتى فى التوالى ليتخذ مكانه على أثر (لن)، وفى الجزء الأخير من الوزن وبما أن هذا المقطع ضعيف ونطقه سريع، فلا يمكن أن يسند له أكثر من مقدار نصف مسننة. فحينئذ (ف) تساوى نصف مسننة، و(عــو) يساوى مسننة سوداء، و(لن) يساوى مسننة سوداء، و(لن) مسننة واحدة ونصف، والوزن الكلى يكتب بالطريقة التالية :

| ♬ | ♩ | ♪. ♬ |

فـ .. عـو لن -

١- نظرية جديدة، ص ٥٢ - ٦١ بتصرف.

العلامة (٧) عبارة عن سكتة قيمتها نصف زمن يساوى (♪)، وهى هنا بالضرورة لإتمام الوزن. ولو نكرر فعولن فإن المقطع (ف) من الكلمة الثانية سيحل محل (٧)، أى سيحدث تلاحماً زمنياً يدخل المقطع الضعيف من التفعيلة الثانية فى زمن التفعيلة الأولى ويأخذ سكتتها، ويصبح هكذا :

♪ | ♩ ♪. ♪ | ♩ ♪. ٧|

فـ عـو لن فـ عـو لن

ثم يمثل جويار لهذه المسننات برموز، فالمسننة المزدوجة (♬) يمثل لها بالمقطع القصير (ں) والمسننة (♪) بالمقطع الطويل (ـــ)، والمسننة ونصف (♪.) بمقطع طويل وقصير ملتحمين (ـــں) وللسوداء (♩) بمقطع طويل مضاعف (ـــــ) وللسكتة المساوية للمسننة المزدوجة (٧) بمقطع قصير معكوس (∩). عندئذ ستصبح العلامة العروضية لـ فعـولـن كما يراها جويار :

ں / ـــــ ـــں ∩ / ويظهر الفرق شاسعاً بينها وبين العلامة العروضية التى وضعها المستشرقون لمقاطع التفعيلة فعولن وهى (ں ـــ ـــ) (١).

وفى حديثه عن التغييرات الحاصلة للتفعيلة داخل البحور يفسر جويار الكثير من المزاحفات على أساس أن الحاكم هو فكرة تعاقب الأزمنة، فلو قارنا بين إيقاعى مفاعيلن ومفاعلتن نجد أن لهما العدد ذاته من الأزمنة وترتيبها قوة وضعفاً، ومن هنا أمكن التبادل بينهما حيث جاءت مفاعيلن مكان مفاعلتن وهذا يبرر زحاف العصب فى مفاعلتن. ويفسر أيضاً التبادل الواقع أحياناً بين مفاعيلن ومفاعلن فالاختلاف بينهم ضئيل : (٢)

ں / ـــ ـــ ـــں ∩/ ں / ـــ ں ں ـــں ∩/ ں / ـــں ں ـــں ∩ /

مـ فا عيـ لن ـ مـ فا عـ لـ تن ـ مـ فا عـ لن ـ

١- المرجع السابق، ص ٦٣.

٢- المرجع السابق ص ٦٤ - ٦٦ بتصرف.

فنظرية جوبار على الرغم من أى نقد يمكن أن يُوجه إليها - تصور لنا أن النبر أو الارتكاز يؤدى دوراً هاماً فى إيقاع الشعر ويقوم بدور فى تفسير الزحاف والعلة، حيث تصور التفعيلات المزاحفة بدائل موسيقية للتفعيلات الأساسية وفقاً لقانون تعاقب الأزمنة.

أما على الجانب العبرى فلم يترك لنا الباحثون اليهود الذين تناولوا الأوزان العبرية فى العصر الوسيط، ما يلقى الضوء على طريقة إنشاد هذا الشعر، وركزوا فقط على حصر أنواعه المختلفة وتوضيح الصعاب اللغوية التى تعترض سبيل من ينظم تلك الأزوزان أو توضيح الأمور التى تساعد الشعراء فى نظمهم. وأما أول من اهتم بوصف طريقة إنشاد وحدات تلك الأوزان فهم علماء نصارى أمثال بوخسطورف (١٥٦٤ - ١٦٢٩م) فى مؤلفه Thesaurus ، بازل (١٦٠٩م) ص ٥٨٥. ومعاصره صمويل أرقفلطى (١٥٣٠ - ١٦١١م) فى كتابه ערוגת הבושם امستردام (١٧٣٠م). وعلى الرغم من أن الكتاب يتناول قواعد اللغة العبرية، إلا أنه خصص فصولاً منه للأوزان وقضايا الشعر. ولقد وصف كل من بوخسطورف وأرقفلطى طريقه نطق الوتد فى إيطاليا فى القرن السادس عشر الميلادى أى فى زمنهما فيرى أرقفلطى أن الوتد يتكون من جزءين، ويقع النبر على الجزء الثانى منه وهو الأقوى فى الإيقاع وأورد بيتين من أشعار عمانويل الرومى : (١)

רְאוּ יַעְלָה, אֲשֶׁר שֶׁמֶשׁ וְסַהַר
שְׁחוֹתַ הוֹלְכוֹת נֶגְדָּהּ וְקוֹדְרוֹת (מחברת ב׳, עמ׳ 43)

בְּכִסְלֵו אֶהְיֶה שָׁלֵו וְאוֹדֶה
לְצוּר רוֹכֵב בְּגַאֲוָתוֹ שְׁחָקִים (מחברת ט, עמ׳ 168)

وقال أن النبر فى كلمة "וְקוֹדְרוֹת" قد انتقل بتأثير الإيقاع الشعرى إلى القاف، وفى كلمة "שְׁחָקִים" انتقل النبر إلى الحاء، وذلك على العكس من قواعد النبر فى اللغة العبرية. وقال أن الفعل "אֶהְיֶה" و "אוֹדֶה" فى البيت الثانى كلاهما منبور الصدر شعراً ومنبور العجز لغةً.

١- ערוגת הבושם, פרק כ״ח, עמ׳צ נقلا عن פרקים בהתפתחות המשקל עמ׳ 105.

هذا عن كيفية نطق الوتد فى الشعر العبرى المتأثر بالشعر العربى، في إيطاليا فى القرن السادس عشر أى بعد مرور ستة قرون على دخول الأوزان العربية للشعر العبرى، ومن حسن الطالع أنه قد تم اكتشاف مخطوط يعود للقرن السابع عشر الميلادى، وقد تم إدراجه خطأ على أنه ينسب لموسى بن عزرا، وقد أثبت حاييم برادى بالأدلة أن هذا المؤلف ينسب ليهودا اللاوى وقد كتبه فى مصر فى الفترة من (١١٤٠ - ١١٥٠م)، وقد ألفه باللغة العربية وقد وصل إلينا باللغة العربية ولكن بحروف عبرية. وهو لا يحمل عنواناً وقد وضع له برادى عنواناً يتناسب مع مضمونه هو Die schonen Ver-smasse أي الأوزان المُختارة. وحجم المقال صغير جداً ويبدأ بعبارة : «تذكرت ما كان بلفظ الريس أبو السعيد...». (١)

وهذا المقال على الرغم من ضآلة حجمه إلا أنه يلقى الضوء على موقع النبر والارتكاز فى التفعيلة العربية فلقد هاجم يهودا اللاوى دخول الأوزان العربية إلى اللغة العبرية، لأن الأوزان العربية تسببت فى تغيير مكان النبر اللغوى فى الكلمة، فاللغة العبرية كما سبق وذكرنا لغة نبرية، أى يرتبط معنى الكلمة ويتوقف على موقع النبر فيها، هل يقع فى الصدر أم فى العجز؟

فإدخال الأوزان العربية التى تعتمد فى إيقاعها على نبر الوتد إلى اللغة العبرية، أدى إلى تغيير موقع النبر فى الكلمة، وأصبحت فى بعض الأحيان منبورة الصدر بعد أن كانت منبورة العجز، وأدى ذلك إلى الإخلال بالمعنى. واستشهد يهودا اللاوى على ذلك بمجموعة من الكلمات، كل كلمتين منهما متفقتان كتابةً ومختلفتان نبراً ومعنى אֹמֶר (اسم من الأوزان السيجولية)، אוֹמֵר (فعل فى الزمن الحالى). (٢)

שַׁמְתִּי (فعل فى الزمن الماضى) וְשַׂמְתִּי (فعل مقلوب إلى المستقبل)

١- راجع : תורת המשקלים עמ' 117-120, פרקים בהתפתחות המשקל עמ' 107-112,220-223.

٢- هذا المثال أخذه يهودا اللاوى من ردود تلاميذ مناحم على دوناش بن لبراط.

אֹכְלָה (فعل مع ضمير المتكلم) [1] אָכְלָה (فعل فى صيغة الأمر) [2]

فالكلمة الأولى فى هذه المجموعات منبورة الصدر، والثانية منبورة العجز فى اللغة العبرية وهذه الكلمات منبورة العجز إذا نظمت فى بيت شعر على غرار الأوزان العربية وجاءت هذه الكلمات مسبوقة بحرف واو مشكولة بسكون متحرك أى إذا سبقت بمقطع (ص ح) أى المقطع الذى يساوى حركة فى العروض العربى، عندئذ سينتقل الارتكاز والنبر بتأثير إيقاع العروض العربى من عجز الكلمة إلى صدرها أى إلى الجزء القوى فى التفعيلة وهو الجزء الثانى من الوتد المجموع. ويترتب على ذلك الإخلال بمعنى الكلمة، لأن الفيصل فى تحديد معنى كل كلمة من كلمات هذه المجموعات هو موقع النبر فيها، ومن ثم فلا نستطيع تحديد المعنى المقصود فى المثال الأول هل يقصد الاسم السيجولى أو الفعل فى الزمن الحالى، وهل يقصد فى المثال الثانى الفعل فى الزمن الماضى أو فى المستقبل، وهل يقصد فى المثال الثالث الفعل فى المستقبل مع ضمير المتكلم أم يقصد صيغة الأمر.

فالمقال يهاجم إدخال الأوزان العربية إلى الشعر العبرى، لما تلحقه تلك الأوزان من ضرر بالنبر اللغوى العبرى، فهناك تعارض بين النبر العروضى العربى والنبر العروضى فى العبرية. [3]

وترجع أهمية هذا المقال إلى أمرين أولهما أنه قرر موقع النبر العروضى فى التفعيلة العربية، ثانيهما أن هذا المقال وإن كان يرجع للقرن الثانى عشر الميلادى، إلا أنه ردد وكرر نفس آراء تلاميذ مناحم بن سروق الذين عاصروا دوناش بن لبراط صاحب نظرية دخول الأوزان العربية إلى الشعر العبرى فى القرن العاشر الميلادى أى بعد مرور قرنين من ظهور نظرية الخليل بن أحمد فى العروض.

١- تكوين ٢٧/ ٢٥.

٢- تكوين ١٩/٢٧.

٣- راجع :פרקים בהתפתחות עמ' 109-110، بتصرف

ثالثاً : الإنشاد والسكتة

لقد اجتمعت الروايات على أن الشعر العربى كان ينشد فى أسواق الجاهليين فيهز قلوب السامعين هزاً ويطرب القوم لموسيقى الإنشاد ، وكان ينشد أمام النبى (ﷺ) وفى حضرة الخلفاء فيطربون له، أما كيف كان ينشد فلا ندرى. [1]

ويقول د. ابراهيم أنيس إن أصحاب الروايات القديمة قد عنوا بالإنشاد شيئاً غير الغناء. فتحدثنا الروايات أن الشاعر كان ينظم القصيدة ويفد بها فينشدها فى الأسواق مفاخراً أو مادحاً ولم يكن الغناء من عمل الشاعر ولا مما ينتظر منه ... والإنشاد عنصر من عناصر الجمال فى الشعر لا يقل أهمية عن ألفاظه ومعانيه ... وقد عرف الجاهليون للإنشاد قدره، فتنافسوا فى إجادته وتخيروا من أشعارهم أرقاها وأجودها لتنشد على الملأ فى المجامع والأسواق، وظل للإنشاد بعض قدره ومكانته حتى أيام العباسيين ... غير أن التدوين وانتشار القراءة بين الناس قد أفقد الشعر شيئاً من جماله الموسيقى. [2]

فالميزة الأساسية للشعر كانت فى إلقائه والترنم به، فالإنشاد أساس فى إيقاعه ويرى د. أحمد كشك أن المقصود بالإنشاد هو قراءة البيت قراءة فنية يتضح فيها الجانب الموسيقى بجانب اتضاح المعنى، ويرى أن هناك من الدلائل ما يؤكد دور الإنشاد باعتباره وسيلة من وسائل فهم الإيقاع، فهذه الدلائل تبدو فى عديد من الظواهر منها ظاهرة التدوير، والبيت المدور هو ذلك البيت الذى يتقاسم شطراه كلمة واحدة بأن يكون جزء هذه الكلمة فى الشطر الأول وجزؤها الثانى فى بداية الشطر الثانى ... والتدوير يقبل فى المجزوء من البحور فقد كثر فى مجزوء الكامل والهزج وكثر فى المتقارب... وتفسير ذلك راجع إلى كون المجزوءات قصيرة الأشطر مما يجعل الاحتياج إلى الاستمرار النطقى أمراً مقبولاً. فكأن البيت كله شطر واحد، كما أن قصر البحر والتعجيل بنهاية كل شطر قد يخلق أحياناً نوعاً من الرتابة ينفيها التدوير ... وفى غير المجزوء يتضح

١- موسيقى الشعر، ص ١٦٢.

٢- المرجع السابق، ص ١٦٣، ١٦٤.

أن التدوير وسيلة إنشادية حيث يستطيع الناطق أن يقسم البيت تقسيمات متوازنة داخل الوزن العام من خلال الوقفة الإنشادية. [1]

كما يعد الإنشاد وسيلة من وسائل فهم الزحاف، وفهم ظاهرة مثل الخَرْم، وهو حذف أول الوتد المجموع فى أول بيت من القصيدة، وترد فى بحرى الطويل والوافر. فهذه الظاهرة قرينة الإنشاد ووجودها بصورة غير قليلة فى الشعر القديم حيث كان الإنشاد الوسيلة الأولى لعرض هذا الفن ... وإذا كان الخَرْم يدل على دور الإنشاد فإن الظاهرة الأخرى المقابلة له تثبت ذلك أيضا وهى الخَـرْم وهى زيادة فى أول البيت عن الوزن إذا سقطت لم يفسد المعنى. وهذه الزيادة قد تكون حرفا أو حرفين وأقصى ما تصل إليه الزيادة أربعة أحرف ... فهذه الزيادة يمكن قبولها على أساس أن بينها وبين الوزن الشعرى سكتة يدركها المنشد. هذه السكته توحى بأن ما بعدها من الإيقاع غير موصول بما قبلها. [2]

وهناك ظاهرة أخرى يمكن أن يكون للإنشاد دور فيها وتخص زحافاً معيناً يأتى فى المتدارك حيث تخبن فاعلن إلى فعلن وتضمر بإسكان العين لتصبح فَعْلن. فهذه الظاهرة توقعنا فى كراهية توالى الأسباب حيث يمكن ورود البحر على النحو التالى : فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فقبول هذا الزحاف راجع إلى إنشاد البيت وإلقائه، فالقارئ لبيت مزاحف تواردت أسبابه على هذا النحو لابد أنه محرك لبعض سواكن البيت إنشادياً دون أن يعى أو لابد أنه موجد سكته بين بعض هذه الأسباب أو ضاغط على سبب منها ومخفف لضغطه على سبب آخر مما يزيل توالى الأسباب المكروه. فتنويع الأسباب هنا راجع إلى الإنشاد ومعنى ذلك أنه وسيلة من وسائل متعددة يفهم من خلالها الإيقاع، أى أنه يلعب دورا فيما يسمى الزحاف والعلة. فالإنشاد يمثل أحياناً معادلات للمحذوف عن طريق المزاحفة وهنا يمكمن القول بان للإنشاد دوراً فى إلغاء كثير مما يسمى بالزحاف والعله عن طريق إكمال النقص والزحف من النماذج المزاحفة. [3]

١- الزحاف والعلة، ص ٥٠، ٣٥٦.

٢- المرجع السابق، ص ٣٥٨ - ٣٦٣.

٣- المرجع السابق، ص ٣٦٦ - ٣٧١ بتصرف.

ويقول د. مندور فى هذا الصدد «وأما عن مساواه التفاعيل المزاحفة للتفاعيل الصحيحة فهذا يفسر بحقيقة هامه تحدث عند إنشاد الشعر، وهى عبارة عن عمليات تعويض نقوم بها آلياً ... منها تطويل حرف صائت ... ومنها مد النطق فى حرف صامت متماد كالسين أو اللام ... ومنها الصمت بعد لفظ أو عند حرف آنى كحرف الانفجار مثل الباء والفاء والدال وغيرها». [1] فوسائل الإنشاد كثيرة كما يقول د. كشك فقد تكون ضغطاً على مقطع من المقاطع. وقد تكون وقفة إيقاعية تحقق نوعاً من الانسجام ... والإنشاد ليس حرية مطلقه للشاعر. ولكنه إمكانة إيقاعية يسرى بها المنشد فى حدود الانسجام مما لايترك خللاً فى قوانين الإيقاع الموسيقى. [2]

فالوقفة وسيلة من وسائل الإنشاد وتؤدى وظيفة إيقاعية وقد تداخلت قيمتها مع السكتة والدقة الناقصة فأصبحت تؤدى جميعها وظيفة إيقاعية واحدة. ويحاول د. كشك أن يميز بينها قدر الامكان فيعرف الدقة الناقصة بأنها أساس التشكيل الإيقاعى للتفعيلات فهى جزء من النظام وتظهر فى تشكيل الوتد فى إطار التفعلية ... فإذا افترضنا توالى للدنة أو النقرة تن تن تن تن فإذا حذفت تنته من هذه المتوالية تشكل إيقاع التفعيلة فتصبح إما تن تن تـ× تن أى مستفعلن أو تـ × تن تن تن أى مفاعيلن أو تن تـ × تن تن أى فاعلاتن وكلها إمكانات يتشكل منها إيقاع الوتد المجموع، وفى الوتد المفروق تأتى تن تن تـ × تن أى مستفع لن. [3]

فالدقة الناقصة عبارة عن إنقاص ضربة من النقرات المتوالية يتشكل على أساسها النظام الموسيقى.

أما السكتة فهى كما عرضها جويار جزء من الزمن الموسيقى، وفرق بين أنواعها فهناك العلامة الموسيقية (𝄽) وتسمى فى الموسيقى العربية زفرة وقيمتها نصف زمن

١- فى الميزان الجديد، د. محمد مندور، دار نهضة مصر، ص ٢٣١.

٢- الزحاف والعلة، ص ٣٧٧.

٣- المرجع السابق، ص ٣٣٥.

وهـي سـكتـة ثابتـة تـأتي لإتمام الورن وسنـهي بهـ معظم التـفـعـيـلات. وعلامـتـهـا فى الكتابـة العروضيـة ه

والعلامة الموسيقيه (٦) ونسمى فى الموسيقى العربية برهة وتعبر عن سكتة مساوية لحركة طويلة واستخدم لهده السكتة فى الكتابة العروصية الإرشاة ه. وهى سكتة عير ثابتة وتأتى تعويضاً لمكان الزحاف

والعلامة الموسيقية (٢) وتسمى فى الموسيقى العربية لحظة تعبر عن سكتة مساوية لحركتين طويلتين أى مساوية لزمن كامل واستخدم لهده السكتة فى الكتابة العروضية الإشارة □ [١]

فالسكتة بين الوحدات الإيقاعية صورة من صور اتزان الإيقاع وتبرير الزحاف موسيقيا وهى تؤدى دوراً هاماً بين التفعيلات ووحدات التفعيلات، كما يقول د. كشك، فالسكتة أساس تمييز الوحدات المسماه بالسبب ثقيلاً كان او خفيفاً، والوتد مجموعاً كان أو مفروقاً وتجعلنا نميز بين وحدتين متشابهتين فى الصورة مختلفتين فى الإيقاع فالوحدة ///ه تكون جزءا من التفعيلة مستفعلن المزاحفة (تعلن) وتكون جزءاً من التفعيلة (متفا)علن وتأتى السكتة هنا لتفرق بين الإيقاعين ففى (تعلن) تأتى السكتة عقب المتحرك الأول وتكون تعويضاً لمكان المزاحفة. وفى متفاعلن تأتى السكتة عقب المتحرك الثانى لتمير السبب الثقيل فى هده الوحدة... ولأن العرب ادركوا ميزة هذه السكتة فى تمييز الوحدات الإيقاعية اختاروا لها من كلمات اللغة وحدات لغوية ذات طبيعة صوتية معينة تستطيع الإعراب عن هذه القيمة وهى قيمة السكتات بين الوحدات [٢]

١- نظريه جديدة فى العروض، ص ٦٢، ٧٠، ٨٢.

٢- الزحاف والعله ص ٣٣٦ ٣٣٧

انظر هدا البحث ص ٥ ٥١

ل حنيـر التـفعيلات على الـحو الدي ج . به العروصيون لدليل على مـ بوحي به من سكتات بل على ما تدل عليه من إيقاع ومقدار هده السكته ومداها متروك لدور الإنشاد الذي يحددها في إطار الإيقاع وانسجامه. وهذه السكتة تكون أكبر حين يعرض زحافا في مكانها لقيامها بدور التعويض عما حذف وهذه السكتة تكون في نهاية التـفعـيلة أطول من ورودها بين وحداتها . وهي في نهاية الوتد تكون أطول من نهاية السبب ولعل وضوح سكتة الوتد راجع إلى نبره

فالسكتة تميز وحدات التفعيلات وتقوم بالتعويض عند وقوع الزحاف [1].

أما الوقفة فهي سكتة أكبر يظهر أمرها في القافية وفي تقطيع بيت الشعر إلى كتل وهي تخضع لحس المنشد وذوقه الموسيقي وتصرفه لذلك فهي ترتبط بالإنشاد أكثر من ارتباطها بالنظام [2].

ويفرق د. شكري بين الوقفة والسكتة فيقول . «إن السكتة جزء من الزمن الموسيقي اما الوقفة فلا. الوقفة في داخل الشطر نوع من التصرف في الإيقاع الشعرى، تتيح للشاعر التلاعب بالمقادير الشعرية .. وهناك وقفات عروضية صرفة، أهمها الوقفة عند نهاية البيت، والوقفة عند نهاية الشطر، ومثل هذه الوقفات على عكس النوع الأول تزيد الرتابة. او إن شئت فقل إنها تبرز الإيقاع، ولذلك فقد يلغيها الشاعر مستخدما التدوير بين الأشطر [3]

١- الزحاف والعلة، ص ٣٣٨ ٣٣٩ بتصرف.

٢- المرجع السابق، ص ٣٣٥ ٣٤٢

٣- موسيقى الشعر العربي ص ٧٨ ٧٩

أما عن الشعر العبرى الذى ظهر فى الأندلس متأثرا بالشعر العربى، فلا ندرى كيف كان القدماء يلقونه أو ينشدونه فمعظم المؤلفات التى ظهرت حتى منتصف القرن العشرين والتى تناولت أوزان الشعر العبرى الأندلسى تناولته من الناحية البصرية. أى حللوه إلى أجزائه التى يتركب منها أى إلى أسباب وأوتاد وتفاعيل ثم إلى بحور أساسية وصور متفرعة عنها.

ولكن منذ منتصف القرن العشرين قامت عدة محاولات للتعرف على الكيفية التى كان يُلقى بها الشعر العبرى الأندلسى، مستفيدة من جهد المستشرقين ومحاولتهم دراسة إيقاع الشعر العربى، على الرغم من عدم إشارتهم إلى ذلك، منها المحاولة التى قام بها حاييم شيرمان [١] لمعرفة الكيفية التى كان الشعراء اليهود ينشدون بها أشعارهم. وقد اعتمد فى محاولته تلك على سماع الشعر الدينى على ألسنة معاصريه من اليهود الذين يتحدثون العربية ولم يحتكوا باللغات الأوربية. فوجد أن اليهود يرتلون الشعر الدينى بطريقتين :

(أ) فهناك من يحافظ على النبر اللغوى عند نطق كل كلمة، دون أن يقصد لذلك، فالنبر اللغوى يتعارض فى أغلب الأحيان مع النبر العروضى ولكن حدث عن طريق المصادفة أن ظهر عند ترتيل بعض الأوزان بهذه الطريقة، نوع من الإيقاع كما يبدو فى هذا البيت على وزن «الهزج» :

אֲדוֹן עוֹלָם אֲשֶׁר מָלַךְ
בְּטֶרֶם כָּל-יְצִיר נִבְרָא

فعند ترتيله مع الضغط على مواقع النبر اللغوى الموضحة فوق كل كلمة، سُمع هذا البيت كما لو كان موزوناً بالأيامب Iamb وهو أحد الأقدام الشائعة فى العروض الأوربى والمأخوذة عن العروض اليونانى، وهو يقوم على مقطع قصير يليه مقطع طويل،

١- כיצד יש לדקלם את השירים השקולים של משוררינו הספרדים?. הכינוס העולמי למדע יהדות . ירושלים א' 1952.

أو مقطـع غير منبور يليه مـقطع منبور وتلك الطريقة باستثناء بعض الحالات النادرة تحيل النظم نثـراً.

(ب) أما الطريقة الثانية فهى التى يضغط فيها القارئ على حدة معينة وثابتة فى كل تفعيلة ويبرزها أكثر من غيرها ، دون التفات إلى النبر اللغوى، كما فى هذا البيت على وزن المتقارب :

הֲיֹאכְלוּ פְּגָרִים הֱיוֹתָם חֲדָרִים
לְלָבוֹת קְשׁוּרִים בְּכַנְפֵי נְשָׁרִים

وتلك الطريقة لا تخلو من العيـوب وليسـت فوق مسـتوى النقد، فمن الممكن أن يـدخل العروض الأوربى على هذا الوزن الأندلسى كما حدث فى المثال السـابق، عـلاوة علـى الإضرار بالنبـر اللغوى وعدم المحافظـة على موضع النبر فى الكلمة منبورة الصدر أو الكلمـة منبورة العجز. ومن الممكـن أن يُقرأ هذا البيت كما لو كان موزونا بالقدم الأمـفيبراخـى amphibrache وهو عبـارة عـن مقطعان قصيران يتوسطهما مقطع طويل (ں ـــ ں).

ومن الممكن أن نقرأ قصيدة הֱבִיקַתְנִי תְשׁוּקָתִי לְאֵל חַי وهى على وزن الوافر كما لو كانت موزونة بالقدم الأيامبى، وقصيدة יַעֲבוֹר עָלַי רְצוֹנְךָ كما لوكانت موزونة بالطروخا Trochee (ـــ ں) مقطع غير منبور يليه مقطع منبور.[1]

فالنبر اللغوى لم يكن واضحا على ألسنة اليهود فى العصر الوسيط كما هو الحال فى العبرية الحديثة بتأثير اللغات الچرمانية والسلاڤية. وقد وجدت جذور لتلك الظاهرة فى الشـعـر الدينى العبـرى فى فلسطين فى القـرون الأولى للمـيـلاد، فـفى أشـعـار «ينـاى»[2] تتبادل القافية كلمات منبورة الصدر ومنبورة العجز :לְמִיתָה/ אֻמָּתָהּ /

١- حاييم شيرمان ص ٨٤، ٨٥، بتصرف. ولمزيد من التفاصيل عن عروض الشعر الأوربى الحديث راجع : أ.د/ نازك ابراهيم عبد الفتاح : عروض الشعر العبرى فى العصرين الوسيط والحديث، القاهرة.

٢- شاعر دينى ظهر فى فلسطين فيما بين القرنين الخامس والسادس الميلادى.

תמותָה، و הֵמָה/ קומָה הֵראף / בָּאו. ونجد نفس الشئ فى الشعر العبرى الأندلسى وفى أشعار سليمان بن جبيرول تتبادل القافية كلمات منبورة الصدر ومنبورة العجز : תֵּבֵל/ בַּחֲבֵל/ סֵבֶל. او יוגֵב/ רֶגֶב [1]

ويرى حاييم شيرمان أن الشعر العبرى الأندلسى يقوم على متوالية من المقاطع الطويلة والقصيرة وتتكرر بثبات فى مواضع محددة سلفاً. ويشترط لثبات الإيقاع المحافظة على زمن كل مقطع طال أو قصر، أى المحافظة على النسبة بين طول المقاطع الطويلة والقصيرة، التى لا تتغير سواء قرأناها بسرعة أو على مهل. ويرى أن العلامات الموسيقية هى الوسيلة الأوضح والأمثل لتبيان كيفية قراءة المقاطع القصيرة والطويلة.

فإذا رمزنا للمقطع الطويل بالعلامة (♩) أى ربع الزمن الموسيقى، فنستطيع أن نرمز للمقطع القصير بنصف الطويل أو بأقل من النصف، أى ١/٨ أو ١/١٦ (♪أو♬). ويرى شيرمان أن النسبة بين نطق المقطع القصير المشكول بسكون متحرك وبين المقطع الطويل هى ١ : ٣ أو ١ : ٤ فالمقطع القصير المشكول بسكون متحرك لا يأتى منبورا. وبناء على ذلك إذا ابتدأ الوزن بمقطع قصير، أى مقطع غير منبور يجب علينا أن نضعه قبل زمن الارتكاز. فعلى سبيل المثال سيأتى وزن الوافر بالعلامات الموسيقية هكذا :

♪ ' ♩ ♩ ♩. ♪ ' ♩ ♩ ♩. ♪ ' ♩ ♩

הֱ - צִי - קַת - נִי תְ - שׁוּ - קָ - תִי - לְ - אֵל - חָי

ويقول يجب أن نبطئ فى قراءة نهاية البيت وأن نختمه بسكتة، لأن البيت فى الشعر العربى يعتبر وحدة تامة مستقلة. ويقول أنه بالإمكان إنشاد الشعر العبرى الأندلسى مع الحفاظ على النبر اللغوى داخل البيت ودون الإخلال بالايقاع الأساسى أى النسبة بين المقاطع كما فى الموسيقى، وذلك بواسطة جهر الصوت أو رفعه عند قراءة المقطع المنبور دون أن نغير فى طول المقاطع أو سرعتها كالتالى :

♪ ' ♩ ♩ ♩. ♪ ' ♩ ♩ ♩. ♪ ' ♩ ♩

١- حاييم شيرمان، ص ٨٧

ويقول شيرمان أن تلك التجربة اثبتت أن الشعر العبرى الأندلسى كالعمل الموسيقى يعكس إيقاعين أساسيين، ينقسم الإيقاع الأول إلى نوعين وينقسم الإيقاع الثانى إلى ثلاثة أنواع :

وينتمى إلى الإيقاع بحر الوافر (٤/٤) والهزج (٤/٤) والمتقارب (٤/٢).

وينتمى إلى الإيقاع الثانى بحر الكامل (٤/٣)، والسريع (٤/٣)

وينتمى إلى الإيقاع المختلط، الذى يجمع بين الإيقاعين السابقين، بحر البسيط (٤/٣، ٤/٢) والطويل (٤/٣ ٤/٢ ، ٤/٢ ٤/٣). [١]

المحاولة الثانية للتعرف على كيفية إنشاد الشعر العبرى الأندلسى هى المحاولة التى قام بها يوسف دانا [٢] وهو يرى أن الشعر العبرى الأندلسى يقوم على الوزن أى الكم משקל ، والنبر נחץ والإيقاع أو اللحن ריתמוס . ويرى أن الدراسة النظرية للأوزان لا يمكنها أن تفصح عن كنه الوزن أو النبر أو الإيقاع فى هذا الشعر. ويقول علينا أن نعتمد على السماع، أى سماع الشعر العبرى الموزون بصفة عامة والشعر الدينى منه بصفة خاصة.

ويوضح يوسف دانا وجهة نظره بقوله أن الشعر الدينى كان ينشده جمهور المصلين فى المعابد، لذلك فهو يفضُل من وجهة نظره الشعر الدنيوى، علاوة على أن الشعر المرتل لا يمكن لجمهور المصلين أن يغيروا لحنه الذى تعودوا عليه بسهولة. ولهذه الأسباب مجتمعة يعتمد يوسف دانا فى محاولته تلك على الشعر العبرى الدينى الموزون على غرار البحور العربية، وعلى سماع ترتيل هذا الشعر فى المعابد الخاصة باليهود الشرقيين، والتى يرى فيها صدى للطريقة التى كان يرتل بها جمهور المصلين فى الأندلس أشعارهم الدينية بمصاحبة الإيقاع.

١- شيرمان، ص ٨٧ ، ٨٨ بتصرف.

٢- " המשקל, הנחץ, והריתמוס בקריאת השירה העברית הספרדית" פעמים 15.

ويفترض يوسف دانا أن القصيدة الدينية التى كان يرتلها جمهور المصلين الشرقيين فى العصر الوسيط فى صلواتهم قد بقيت بلحنها ووزنها ومواضع ارتكارها حتى اليوم ولذلك فهو يرى أنه من الممكن استرجاع هذا الوزن وطريقة النبر والإيقاع عند القدماء عن طريق سماع الشعر الدينى كما يرتل حاليا فى المعابد الشرقية فى مناطق تجمعات اليهود المختلفة. فإذا وجدنا على سبيل المثال أن لحن قصيدة دينية ترتل فى رأس السنة، يرتل بنفس الطريقة فى عدة معابد خاصة بيهود اليونان، ويهود دمشق، ويهود تركيا، فنتأكد عندئذ أن هذا اللحن قديم وأنه يحتفظ بطابعه الأندلسى الذى ينتمى إلى العصر الوسيط ونستطيع من ثم من خلال هذا اللحن أن نتوصل إلى مواضع الارتكاز الصحيحة فى القصيدة كما صاغها الشاعر الدينى [1]

ويعرض اربعة نماذج لأشعار دينية ترتل فى المعابد الشرقية ويشرح من خلالها كيفية قراءة الشعر العبرى الأندلسى ويحدد مواضع الارتكاز

النموذج الأول :

(أ) قصيدة دينية على وزن الوافر يرتلها المصلون فى صلاة «شحريت» [2] يوم الغفران وهى بعنوان " ה׳ נגדך כל תאותי" وهى ليهودا اللاوى. وقد وضع خطأ رأسيا تحت المقاطع التى يقع عليها الارتكاز عند الترتيل

---

١ - المرجع السابق. ص ٤ - ٧

٢ - الصلاة فى اليهودية استنها الحكماء أثر السبى البابلى كبديل عن تقديم القرابين. لذلك فرضوا على اليهودى ثلاث صلوات فى اليوم العادى كبديل عن تقديم القرابين فصلاة ערבית بديل عن قربان الليل وهى غير مؤكدة وميقاتها منذ دخول الليل حتى وقت السحر وصلاة שחרית بديل عن قربان الشروق وميقاتها منذ شروق الشمس ومدة ساعة وربع وصلاة מנחה وهى بديل عن قربان ما قبل الغروب وميقاتها قبل الغروب بساعة وربع.

لمزيد من التفاصيل راجع משנה תורה. הלכות תפלה, פרק שלישי

ب – – – ب – – – ب – – –

البيت الثالث   ו אַפְקִיד את/שְׁאָר רוּ חִי/בְּיָד הָ

ب – – – ب – – – ب – –

וְ יָ שַׁבְ תִּי/וְ עָרְ בָה לִי/שְׁ נָ תִי /

ب – – – ب – – – ب – –

البيت العاشر . וְ אֶס סַע אֶל/מְקוֹם נָס עוֹ/אֶ בוֹ תַי /

ب – – – ب – – – ب – –

וּ בִמְ קוֹם תַּ/חֲנוּ תָם תַּ/חֲ נוּ תַי /

ويقول دانا أنه يمكننا أن نخلص منها بعدة قواعد خاصة بمواضع الارتكاز הנגנ وهي

١- إن الإرتكار لا يقع على مقطعين متواليين

٢- لا يقع الارتكاز على المقطع المشكول بسكون متحرك أو بحركة محطوفة. اي المقطع الذي يرمز له بـ (ب)

٣- إن الارتكاز في هدين البيتين حالف قواعد النبر اللغوى في العبرية كما في ואפקיד، שנתי ، ואסע ، אבותי

٤- يقع الارتكار على الجزء الثاني من الوند او في نهايه التفعيله

٥- لم يقع الارتكاز في نهاية الشطر ويفترض ان سبب دلك يرجع إلى أن الأصل في الوزن هو تفعيلة (ب – – –) ثلاث مرات ثم قصرت التفعيلة الثالثة واصبحت (ب – –) ومن ثم أصبح الوزن (ب – – – ب – – – ب – –) في كل شطر

٦- هناك سكتة في نهاية كل تفعيلة حتى وإن كانت في منتصف الكلمة. وتبدو أوضح عند السماع.[1]

١- المرجع السابق، ص ٨ ٩

ويفترض يوسف دانا أن القصيدة الدينية التى كان يرتلها جمهور المصلين الشرقيين فى العصر الوسيط فى صلواتهم قد بقيت بلحنها ووزنها ومواضع ارتكازها حتى اليوم. ولذلك فهو يرى أنه من الممكن استرجاع هذا الوزن وطريقة النبر والإيقاع عند القدماء عن طريق سماع الشعر الدينى كما يرتل حاليا فى المعابد الشرقية فى مناطق تجمعات اليهود المختلفة. فإذا وجدنا على سبيل المثال أن لحن قصيدة دينية ترتل فى رأس السنة، يرتل بنفس الطريقة فى عدة معابد خاصة بيهود اليونان، ويهود دمشق، ويهود تركيا، فنتأكد عندئذ أن هذا اللحن قديم وأنه يحتفظ بطابعه الأندلسى الذى ينتمى إلى العصر الوسيط. ونستطيع من ثم من خلال هذا اللحن أن نتوصل إلى مواضع الارتكاز الصحيحة فى القصيدة كما صاغها الشاعر الدينى.[1]

ويعرض أربعة نماذج لأشعار دينية ترتل فى المعابد الشرقية ويشرح من خلالها كيفية ..ة الشعر العبرى الأندلسى ويحدد مواضع الارتكاز :

النموذج الأول :

(١) قصيدة دينية على وزن الوافر يرتلها المصلون فى صلاة «شحريت»[2] يوم الغفران وهى بعنوان " ה' נגדך כל תאותי" وهى ليهودا اللاوى، وقد وضع خطاً رأسيا تحت المقاطع التى يقع عليها الارتكاز عند الترتيل :

١- المرجع السابق، ص ٤ - ٧.

٢- الصلاة فى اليهودية استنها الحكماء أثناء السبى البابلى كبديل عن تقديم القرابين، لذلك فرضوا على اليهودى ثلاث صلوات فى اليوم العادى كبديل عن تقديم القرابين فصلاة ערבית بديل عن قربان الليل وهى غير مؤكدة وميقاتها منذ دخول الليل وحتى وقت السحر. وصلاة שחרית بديل عن قربان الشروق وميقاتها منذ شروق الشمس ولمدة ساعة وربع، وصلاة מנחה وهى بديل عن قربان ما قبل الغروب وميقاتها قبل الغروب بساعة وربع.

لمزيد من التفاصيل راجع : משנה תורה, הלכות תפלה, פרק שלישי.

ں — — — ں — — — ں — —

البيت الثالث : וְאַפְקִיד אֶת/שְׁאָר רוּ חִי/בְיָדָהּ /

ں — — — ں — — — ں — —

וְיָשַׁנְ תִּי/וְ עָרְ בָה לִי/שְׁ נָ תִי /

ں — — — ں — — — ں — —

البيت العاشر : וְאֶסְ סַע אֶל/מְקוֹם נֶסְ עוּ/אֲ בוֹ תַי /

ں — — — ں — — — ں — —

וּבִמְ קוֹם תַּ/חֲנוֹ תָם תַּ/חֲ נוֹ תַי /

ويقول دانا أنه يمكننا أن نخلص منها بعدة قواعد خاصة بمواضع الارتكاز הנגנה وهى :

١- إن الإرتكاز لا يقع على مقطعين متواليين.

٢- لا يقع الارتكاز على المقطع المشكول بسكون متحرك أو بحركة مخطوفة، أى المقطع الذى يرمز له بـ (ں).

٣- إن الارتكاز فى هذين البيتين خالف قواعد النبر اللغوى فى العبرية كما فى ואפקיד, שנתי , ואסע , אבותי.

٤- يقع الارتكاز على الجزء الثانى من الوتد أو فى نهاية التفعيلة.

٥- لم يقع الارتكاز فى نهاية الشطر. ويفترض أن سبب ذلك يرجع إلى أن الأصل فى الوزن هو تفعيلة (ں ـ ـ ـ) ثلاث مرات ثم قُصرت التفعيلة الثالثة وأصبحت (ں ـ ـ) ومن ثم أصبح الوزن (ں ـ ـ ـ ں ـ ـ ـ ں ـ ـ) فى كل شطر.

٦- هناك سكتة فى نهاية كل تفعيلة حتى وإن كانت فى منتصف الكلمة، وتبدو أوضح عند السماع.[1]

١- المرجع السابق، ص ٨، ٩.

(ب) **النموذج الثانى** لقصيدة دينية لاسحق بن مرشا مول وهى على وزن الوافر، ويرتلها المصلون فى صلاة «شحريت» أى الشروق فى رأس السنة :

— — ᴗ — — — ᴗ — — — ᴗ

בְּ חֶמְ לָ תְךָ/גְ מֹ ל עָ לַי/וְ אֶתְ יָהּ /

— — ᴗ — — — ᴗ — — — ᴗ

וְ אַל בָּא אֵל/תְּ שַׁלְ לֵם לִי/גְ מוּ לִי /

(جـ) **النموذج الثالث** قصيدة دينية لأڤراهام بن عزرا على وزن الهزج وهى ويرتلها المصلون فى المعابد الشرقية عند دخول ليل يوم الغفران :

— — — ᴗ — — — ᴗ — — — ᴗ — — — ᴗ

לְ הָ יָ דַי/לְ הַ רְגְ לַי/לְ מִ פָּה הִיא/תְכוֹ נָ תִי

— — — ᴗ — — — ᴗ — — — ᴗ — — — ᴗ

לְ הַ עַצְ מַי/לְ הַ דָּ מַי/וְ עוֹ רִי עִם/גְ וִ יָּ תִי

ووزن الهزج فى العبرية يعتبر مجزوء الوافر لأن الشطر فى الهزج نفس تفاعيل الوافر مع حذف التفعيلة الثالثة بالكامل أى يتكون من ᴗ — — — / ᴗ — — —//.

(د) **والنموذج الرابع** من قصيدة دينية على وزن الكامل ليهودا صمويل بن عباس ويرتلها المصلون فى المعابد قبل النفخ فى البوق فى رأس السنة.

— — — — ᴗ — — — ᴗ — —

עֵת שַׁ עֲ רֵי/ רָ צוֹן לְ הִ/פָּ תֵ חַ

— — — — ᴗ — — — ᴗ — —

יוֹם אֶ הֱ יֶה / כַ פַּי לְ אֵל / שׁוֹ טֵ חַ

ويحاول من خلال سماع تلك النماذج أن يتأكد من النتائج التى سبق واستخلصها من النموذج الأول والتى تتعلق بمواضع الارتكاز عند ترتيل القصائد الدينية وأهمها:

١- لا يقع الارتكاز على مقطعين متواليين.

٢- لا يقع الارتكاز على المقطع القصير الذى يرمز له بالعلامة (ں).

٣- لا يراعى الارتكاز قواعد النبر فى اللغة العبرية ونبر الصدر ونبر العجز فى الكلمات.

٤- يقع الارتكاز قبل وبعد المقطع القصير (ں).

٥- يقع الارتكاز أيضا على المقطع الثالث الذى يلى المقطع القصير (ں). [١]

وبعد أن يتأكد يوسف دانا من أن الوزن الكمى الذى أخذه اليهود عن العرب يقوم على الارتكاز ويستشهد بقول ابن رشيق «ان الوزن أساس اللحن»، ويحاول أن يطبق تلك النتائج السماعية على الشعر الأندلسى الدنيوى نظرياً.

ويقسم الأوزان الثلاثة إلى مجموعتين تبعا لموضع الارتكاز فى التفعيلة فالوافر والهزج فى مجموعة ويمكن أن يضم المتقارب إليهما. والكامل فى المجموعة الثانية ومن الممكن أن يضم إليه السريع. [٢]

يتبين لنا بعد عرض هاتين المحاولتين أن كل من حاييم شيرمان ويوسف دانا قد استفادا من المحاولة التى قام بها جويار واعتماده الأساس الموسيقى، وملاحظة العلاقة التى توحد بين الموسيقى والعروض. وتحديده أن كل تفعيلة تحوى مقاطع قوية ومقاطع ضعيفة وأن المقاطع المركبة (ص ح ح أو ص ح ص) تمثل الأزمنة القوية، وإن المقاطع البسيطة (ص ح) تمثل الأزمنة الضعيفة، وان الأزمنة القوية لا تتوالى، وإشارته إلى الأزمنة القوية بخط رأسى، وتقسيم التفاعيل إلى مجموعتين : مجموعة تبدأ بزمن ضعيف مكون من مقطع قصير (ں) ويندرج تحتها :

١- المرجع السابق، ص ٩ ، ١٠.

٢- المرجع السابق، ص ١١.

(أ) מְפוֹעֲלִים وهى تفعيلة الوافر والهزج.

(ب) פְעוּלִים وهى تفعيلة المتقارب.

مجموعة تبدأ بالزمن الضعيف المكون من مقطع مركب (ــ) ويندرج تحتها :

(أ) מִתְפָּ עֲלִים وهى تفعيلة الكامل والسريع فى العبرية.

وعلى الرغم من ذلك فلم يُشر أى منهما إلى محاولة جويار أو استفادته منها من قريب أو بعيد.

رابعا : القافية والإيقاع

وللنهاية التى يختتم بها البيت دور أساسى فى تشكيل الإيقاع الشعرى. فالبيت لا يكتمل إيقاعه إلا بالقافية. ومن يتأمل كتب العروض والربط بين علم العروض وعلم القوافي يدرك شدة الاتصال والاشتباك بينهما. ويجد أن القافية تخضع لوزن البيت ولا تشذ عنه ولكنها تختص بأحكام والتزامات يرجع بعضها إلى التفنن اللغوى والمقدرة الفنية اللذين يلتزم بهما الشاعر فى احتيار إيقاعه، والبعض الآخر يرجع إلى كونها آحر ما يطرق أذن السامع من البيت، لذلك تُراعى الموسيقية فى حروف القافية وفى الحركات التى تحوطها وهذا أحد الأسباب وراء عدم جعل حرف الروى وحدة قافية، وإضافتهم إليه حروفاً أكثر اتصالاً بطبيعة الإيقاع

والقافيـة كما عرفها الخليل بن احمد فهى من احر حرف من البيت إلى اول ساكن يليـه مـع المتحرك الدى قبله ويبنى تحديد الخليل للوارم القافيـة من الحروف والحركات عـن فهم عميق لدور هده الحروف وهده الحركات فى الإيقـاع، وشدة ارتبـاط وقعـه بالأذن، وأول حـرف من حروف القـافيـة ينطبق عليـه هذا القـول هو الروى فهـو صلب القافية وعمادها لذلك لا تسـتوى حـروف الأبجدية فى القيام بالروى فهناك حروف لا تصلـح أن تكون روياً فى عرف الإيقاع الشعرى وهى التنويـن وهاء التـأنيث أو هاء إضمـار حُرك ما قبلها. ولا هاء وقف ولا تاء التأنيث الساكنة أو المتحركة ولا كاف الخطاب

كما أن هناك حروف بعينها هى التى كثر ترددها فى نهايات القصائد فى الشعر العربى قديمه وحديثه وهى : الراء - اللام - الميم - النون - الباء - الدال - السين - العين. ويرجع هذا إلى أمرين ·

١- كثرة ورود هذه الحروف فى أواحر كلمات اللغة، وما توحى به هذه الكلمات من غنى فى الدلالة الشاعرية. والإيحاء الفنى

٢- الجرس الموسيقى والوضوح السمعى لهذه الأصوات. (١)

والموسيقية لا تكمن فى الروى وحده، كما ذكرنا، وإنما فى تلك المتحركات التى تحوطه، منها الوصل وهو تلك الحروف التى لم يقبلها العروضيون روياً، منها أصوات المد الناتجة عن إشباع حركة الروى، والتنوين أيا كان نوعه، وصوت الهاء الذى لم يسكن قبله سواء أكانت هذه الهاء ضميراً أم للسكت أم للتأنيث، وبعض الضمائر مثل تاء التأنيث وتاء الفاعل وكاف الخطاب.

وخص العروضيون هاء الوصل بحرف مد إشباعاً لحركتها وسُمى خروجاً، وتسمى حركة الهاء فى هذه الحالة بالنفاذ. أما إذا جاءت تلك الهاء ساكنة فلا خروج لها وتكون جزء من السكتة النهائية فى ختام البيت.

والرِّدْف حرف مدولين قبل الروى وليس بينه وبين الروى حائل، ولأن المقصود بالردف استخدام المد كوسيلة إيقاعية، فمن الممكن أن يتعاقب الواو والياء فى القصيدة الواحدة فالقيمة فى الإيقاع للطبيعة الصوتية، ويتفق الواو والياء فى هذه الطبيعة بينما الألف إذا جاءت ردفا لم تحدث بينها وبين الواو والياء مبادلة وذلك للخلاف الصوتى، فهى أى الألف أطول من الواو والياء لذلك فهى واجبة الالتزام. (٢)

ومما يدل على أن ألف المد أوضح فى السمع من حروف المد الأخرى عناية الشعراء بها ومعهم أهل العروض، لا حين تقع قبل الروى فحسب، بل حين يفصل بينها وبين الروى حرف من الحروف أيضا، وفى هذه الحالة أوجب أهل العروض التزامها وسموها ألف التأسيس أما الحرف الذى يفصل بينها وبين الروى فسموه دخيلاً وهو لا يلتزم بذاته، وإنما يلتزم بنظيره من الحروف الأخرى. (٣)

١- موسيقى الشعر، ص ٢٤٨، الزحاف والعلة : ص ٣٨٦، ٣٨٧.

القافية تاج الايقاع الشعرى : د. أحمد كشك، ص ٥٤ - ٦١.

٢- الزحاف والعلة، ص ٣٩٨ بتصرف.

٣- فى علمى العروض والقافية، ص ١٩١ - ١٩٤.

فحروف القافية تحوى حرفاً صامتاً واحداً هو الروى أما التأسيس والردف والوصل والخروج فهى حروف صائتة عدا الهاء. فالقيمة الصوتية فى القافية أساسها حروف المد التى تقوم بدور فعال فى موسيقية البيت والقصيدة.

وقد يلغى دور المد نوع من القوافى تسمى بالقوافى المقيدة، وهى التى يأتى فيها الروى ساكنا دون وصل له. وهى قليلة جداً فى الشعر العربى.

ونظراً لهذا الدور الذى تقوم به حروف المد والحركات الطويلة، فقد اهتم العروضيون بالحركات فى القافية ووضعوا لها من القوانين ما يحددها وأصبح الخروج على هذه القوانين عيباً من عيوب القافية. فالإقواء : هو اختلاف حركة الروى فى قصيدة واحدة فيأتى مرفوعاً مرة ومجروراً أخرى، وهو ما يرفضه الإيقاع الموسيقى للقافية، وإذا كان التبادل بين المرفوع والمنصوب والمجرور سُمى إصرافا وهو أقبح من الإقواء.

أمـــا الســنــاد فهو مخالفة ما يجب أن يراعى قبل الروى أو بعده من الحروف والحركات، وهو خمسة أنواع : اثنان باعتبار الحروف ، وثلاثة باعتبار الحركات.

فسناد التأسيس وسناد الردف مخالفة فى الحروف وهو أن يوجد التأسيس فى أبيات القصيدة ثم لا يوجد فى بعضها ، وكذلك الردف يكون فى أبيات القصيدة ثم لا يوجد فى بعضها. أما سناد الإشباع، وسناد الحذو، وسناد التوجيه فهو مخالفة فى الحركات، فسناد الإشبـاع هو اختلاف حركة الدخيل بحركتين متقاربتين فى الثقل كالضمة والكسرة، أو بالفتح والكسر. وسناد الحذو هو اختلاف حركة ما قبل الردف بحركتين متباعدتين كالفتح وغيره. فمن الممكن المبادلة فى الردف بين الواو والياء وبالتالى تقبل المبادلة بين الضمة والكسرة قبلهما ، أما العيب فهو أن تقابل الفتحة الضمة أو الكسرة، لأن الفتحة لا ترد إلا قبل ألف والألف واجبة الالتزام.

أمـا سناد التوجيه : فهو عيب يخص الحركة التى قبل الروى المقيد فهى واجبة الالتزام وعدم الالتزام بتلك الحركة التى قبل الروى يعد عيباً فى القافية. (١)

١- موسيقى الشعر، ص ٢٦٧، الزحاف والعلة، ص ٣٩٦ - ٣٩٨.

ويتضح من عرض عيوب القافية، ان معظم هذه العيوب تتعلق بحروف المد وبالحركات مما يؤكد الدور الهام الذى تقوم به حروف المد فى القافية، فبإمكانها أن تعوض عن التغيير الذى يطرأ على وحدات البيت والمتمثل فى الزحاف، علاوة على أن تلك الحروف بترددها فى القافية تعطى الإحساس بالوقفة النغمية، فهذا التردد يحدث بنسب محددة فى نهاية كل بيت، لذلك فإن أى خروج على هذا الإيقاع يمثل عيباً من عيوب القافية. ولهذا السبب عُد التضمين عيباً من عيوب القافية وهو : تعلق قافية البيت الأول بالبيت الثانى، فهذا التضمين يخل بالسكتة وقيمتها فى الايقاع. (١)

كما يتضح من حديثنا عن القافية أن الإيقاع الشعرى فى العربية يعتمد فى جزء منه على التزام صورة معنية للعروض والضرب، فنغم القافية لوضوحه وقوته الناشئة من تردده والتزامه ليطغى على كثير من النقص الموجود فى إطار البيت، وبالتالى فى أبيات القصيدة ككل. هذا الالتزام فرض على العروض والضرب مجموعة معينة من العلل التى تلزم. ولزومها جزء من بنية الإيقاع أى يستحيل تغييرها فتغييرها يؤدى إلى خلل واضح فى موسيقى القصيدة وإيقاعها

أما عن القافية فى العبرية، فيبدو أنها لعبت دوراً كبيراً فى إيقاع الشعر العبرى، ويبدو ذلك من حرص الشعراء اليهود عليها واهتمامهم بها فقد دخلت القافية العربية إلى الشعر العبرى الدينى فى القرن السابع الميلادى بعد الفتح العربى للشام وقبل دخول العروض بثلاثة قرون (٢)

ويبدو من رصدنا للقافية فى الشعر العبرى أنها تتبع نفس تعريف الخليل للقافية أى أنها من آخر ساكن فى البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذى قبله. ويحكمها نفس المعايير التى تحكم القافية العربية وهى معايير ذات شق كمى وشق نوعى : فقد حرص

١- الزحاف والعلة، ص ٤٠٠، ٤٠١ بتصرف.

٢- ילין דוד: תורת השירה הספרדית , מהדורה שלישית, ירושלים תשל"ח, עמ.

القافيه على الروى وهو الحرف الذى يتكرر فى آخر كل بيت من ابيات القصيده وبه سمى القصيده فيقال لاميه او سينيه وقد لاحظ حرص الشعراء اليهود وخصوصاً فى القافيه المقيده على التزام الروى وحركه المد التى قبله والحرف الذى قبله ايضاً عندما تكون القافيه هى الوحده ثنائى اى سبب متوالى ومقطعيا ص ح ح ص

وجاءت الغالبيه العظمى من القوافى فى الشعر العبرى الأندلسى [١] مقيدة أى تنتهى بصامت ساكن، ويرجع ذلك إلى زوال الإعراب من آخر الكلام فى العبرية. فاصبحت معظم الأسماء فى العبريه تنتهى بالسكون باستثناء بعض الأسماء التى تنتهى باللاحقة الدالة على التأنيث הָX أو اللاحقة الدالة على المفرد المذكر הX أو بعض الضمائر المتصلة بالأسماء والأفعال والتى تناظر ضمائر الجر والرفع والنصب فى اللغة العربية

أما الحروف التى كثر ترددها فى نهايات القصائد فى الشعر العبرى الأندلسى فجاءت على الترتيب التالى الميم التاء القاف - الراء - النون - الهاء - اللام.

ويرجع ذلك بالنسبه للميم والتاء والنون والهاء ان هذه الحروف اخر منطوق معظم الضمائر واللواحق فى العبريه فالميم اخر منطوق اللواحق التاليه :

Xים Xיהם Xיכם Xֶם הם כם

---

[١] افردت للقافيه بحثاً مستقلاً واعتمدنا فيه على اشعار أشهر وأشعر شعراء العصر الوسيط، صموئيل هناجيد وسليمان بن جبيرول ويهودا اللاوى

والتاء آخر منطوق اللواحق التالية :

Xַת ، Xָת ، Xֶת ، וּת ، Xִית ، וֹת ، תִי ، תָ ، תְ

والنون آخر منطوق اللواحق :

וּן ، נוּ ، נָּה ، תֶּן ، Xָן ، Xֵיהֶן ، Xֵיכֶן

أما الخاء فهى تناظر ضمير الخطاب (الكاف) فى العربية.

أما كثرة تردد الفاء والراء واللام فيرجع إلى الجرس الموسيقى والوضوح السمعى وكثرة شيوعها أيضا فى آخر الكلام فى العبرية.

أما **الوصل** فى العبرية فجاء بحروف المد وهى الألف واشتركت معها الهاء لإشباع حركة الفتحة والواو لإشباع حركة الضمة والياء لإشباع حركة الكسرة.

كما جاء **الوصل بخاء الخطاب** فى العبرية وهى تناظر كاف الخطاب فى العربية، وجاءت محركة بحركة الفتحة الطويلة وتسمى حركتها **بالخروج**.

والتزم الشعراء اليهود بالردف أى حروف المد التى تأتى قبل الروى، وخاصة إذا كان الروى ساكناً فى قافية مقيدة إما إذا جاء الروى محركاً فى قافية مطلقة فلم يلتزموا حركة المد قبله وتناوبت ألف المد وياء المد واو المد.

أما **ألف التأسيس** فلم نرصد لها سوى نماذج قليلة وقد التزمها الشعراء فى تلك النماذج كما التزموا **حرف الدخيل** وحركته أيضاً.

واتضح من رصدنا للقافية فى العبرية أن الشعراء قد اهتموا بها وحرصوا عليها فلم نرصد من عيوب القافية إلا حالات   سناد الردف فى القافية المطلقة وحالات قليلة جداً **لسناد التوجيه** فى القافية المقيدة والتى يُسبق الروى فيها بحركة قصيرة.

كما رصدنا لجوء الشعراء إلى التضمين حيث تعلقت قافية البيت الأول بالبيت الثانى، فى حالات إضافة جاءت قافية البيت الأول مضافاً وبداية البيت الثانى مضافاً

إليه وفى بعض الحالات جاءت قافية البيت الأول جزء من جملة فعل الشرط وبداية البيت الثانى جملة جواب الشرط

لقد لعبت القافية فى العبرية دوراً أساسياً فى الإيقاع الشعرى وجاءت الغالبية العظمى من القوافى من نوع **المترادف** وهو ما اجتمع ساكنا القافية وقد التزم الشعراء الروى والردف أى حرف المد الذى يسبق الروى والحرف الذى يسبق الردف أيضاً أى التزموا جميع حروف القافية وحركاتها فخلق هذا التردد لنفس الحروف وللمد الذى تحويه إيقاعاً كان باستطاعته أن يجبر أى ضعف فى إيقاع البيت أو أى نشاز أو خروج على إيقاعه. ونلمس تطبيق هذا فى الوزن الذى استخدمه دوناش فى معظم أشعاره والذى يعتبرونه صورة من صور الطويل فى العبرية حيث جاء الإيقاع ضعيفاً يفصل بين كل وتد فيه أربعة أسباب

[1] — — — — — ᴗ / — — — — — ᴗ / — — — — — ᴗ / — — — — — ᴗ

ه/ ه/ ه/ ه/ ه//   ه/ ه/ ه/ ه/ ه//   ه/ ه/ ه/ ه/ ه//   ه/ ه/ ه/ ه/ ه//

فيجعل دوناش للأوضلاع الثلاثة الأولى من كل بيت قافية داخلية تختلف من بيت لآخر أما الضلع الرابع فالتزم قافية موحدة للقصيدة كلها، أى أن دوناش لجأ إلى إيقاع القافية وترددها لكى يجبر ضعف الإيقاع فى البيت.

وجاءت فى المرتبة الثانية من حيث الورود **المتواتر** وهو ما كان بين ساكنى القافية متحركاً واحداً وجاءت فى المرتبة الثالثة **المتدارك** وهو ما كان بين ساكنى القافية متحركان. ولم نرصد قوافى **للمتكاوس** أى يكون بين ساكنى القافية أربعة متحركات. ولم نرصد **المتراكب** أى يكون بين ساكنى القافية ثلاثة متحركات.

ولاحظنا التزام جميع الشعراء بالقافية ولوازمها مما يؤكد إدراكهم دورها البارز فى الإيقاع الشعرى.

١- راجع البحث ص ٧

الخاتمة

لقد أظهر هذا البحث أن اللغة العربية لا تختلف صوتياً عن اللغة العبرية، فاللغتان تنتميان إلى أسرة لغوية واحدة، إلا أن اللغة العربية تتفوق على العبرية فى أنها تضع لكل حرف من حروفها رمزاً كتابياً خاصاً، وأنها تحتفظ بصوت الجيم الفصحى والضاد والظاء، بينما تتميز العبرية باحتفاظها بصوت الپاء والڤاء، كما تتميز باحتفاظها بحركات الإمالة وبالحركات المخطوفة، كما تتميز العبرية باستخدامها النبر كملمح تمييزى.

أبرز البحث أوجه الاختلاف بين نظام المقاطع فى العربية عنه فى العبرية وتمثل فى ما يلى :

(أ) وجود المقطع المخطوف فى العبرية (ص خ) نظرا لابتداء العبرية بالساكن.

(ب) وجود المقطع ص ح ح ص بكثرة فى العبرية ووجود المقطع ص ح ص ص نظرا لأن العبرية تجمع بين الساكنين ولزوال الإعراب من نهاية الكلام فيها.

(جـ) افتقار العبرية إلى توالى المقاطع ص ح ، ص ح ص، ص ح ح، فى حين أن هذه المقاطع تكون الكثرة الغالبة من الكلام العربى وهى وحدها التى يبنى عليها الشعر العربى.

حلل البحث العناصر التى يعتمد عليها الشعر العربى فى إيقاعه فوجد أن إيقاع الشعر العربى يعتمد على عناصر متداخلة من كم ونبر والسكتة والإنشاد وتردد القوافى. والمقصود بالكم هو كم الوحدات الصغيرة التى تدخل فى تشكيل التفاعيل والتى تشكل بدورها أنساقاً إيقاعية هى بحور الشعر العربى، وهى فى تشكيلها تراعى ذوق اللغة ونظامها، ومن هنا كان للسكتة والإنشاد دور فى قبول الزحافات فهى تقوم بدور تعويضى يحول دون الإخلال بالإيقاع كما أنها أى الزحافات يحكمها قانونا المعاقبة والمراقبة اللذان يراعيا ذوق اللغة ونظامها.

كما تعرض البحث لدور النبر العروضى فى إيقاع الشعر العربى حيث يقع الارتكاز على الوتد المجموع، وهو يعد عمود الإيقاع فى البيت. كما عرض للقافية باعتبارها تاج هذا الإيقاع فهى بترددها ومراعاة الشق الكمى والنوعى فى حروفها وحركاتها تحلق بهذا الإيقاع إلى أعلى درجة يمكن أن يصلها إيقاع شعرى.

أظهر البحث أن اليهود فى تطبيقهم العروض العربى على الشعر العبرى لم يراعوا الفروق الموجودة بين نظام المقاطع فى العربية والعبرية، فلم يتمكنوا من صياغة نظير للسبب الثقيل أو للوتد المفروق، وصاغوا نوعاً واحداً من الأسباب يناظر السبب الخفيف وجعلوه يأتى من المقاطع التالية :

ص ح مثل كَ، لَ.

ص ح ص مثل لمْ، عنْ

ص ح ح مثل لا ، ما

ص ح ح ص مثل قامْ، قالْ

وصاغوا نوعاً واحداً من الأوتاد يناظر الوتد المجموع وجعلوه يأتى من إضافة المقطع المخطوف فى العبرية قبل المقاطع الأربعة التى تشكل السبب الخفيف أى يأتى على الصور التالية :

ص خ + ص ح

ص خ + ص ح ص

ص خ + ص ح ح

ص خ + ص ح ح ص

وترتب على هذا الخطأ فى تشكيل الوحدات الصغيرة، أخطاء عديدة فى صياغة التفاعيل وفى صياغة البحور، لذلك لم يتمكن اليهود من صاغة تفاعيل تناظر

التفاعيل العربية التي يوجد بها سبب ثقيل أو وتد مفروق مثل : مُتَفاعلن، مفاعَلَتن، ومفعولاتُ، وبالتالى لم يتمكنوا من صياغة بحر الوافر أو الكامل بالنموذج النظرى الذى جاء فى دوائر الخليل وصاغوا صورة من الوافر هى : مفاعيلن مفاعيلن فعولن.

وصاغوا من الكامل صورة هى : مستفعلن مستفعلن مستفعلن، فأصبح الكامل والرجز فى العربية يعبر عنهما بحر واحد فى العبرية. ولم يتمكنوا من صياغة أوزان مناظرة للمضارع والمقتضب والمنسرح.

وبالإضافة إلى ما سبق فقد تعارض النبر العروضى مع النبر اللغوى فى العبرية، وبدلاً من أن يكون النبر العروضى دعامة من دعامات الإيقاع فى الشعر العبرى أصبح من عوامل إفساد الإيقاع وإفساد النظام اللغوى فى العبرية، مما أدى إلى تصدى النحاة والغيورين على اللغة العبرية لهذا النظام الجديد ومعارضته والهجوم على مستحدثة أى دوناش بن لبراط.

وفى حين كانت القافية فى العربية تاجاً للإيقاع أبرز ثراء وبهاء وروعة العربية، غدت القافية فى العبرية صلب الإيقاع وعموده الفقرى وبدونها لا يقوم للشعر العبرى قائمة لذلك نجدها قد دخلت إلى الشعر العبرى الدينى فى فترة مبكرة منذ القرن السابع الميلادى ولم يجد اليهود غضاضة فى تزيين أشعارهم الدينية بقافية على غرار القوافى العربية.

أما العروض فقد تأخر دخوله إلى الشعر العبرى وقد أدخله دوناش بن لبراط فى نهاية القرن العاشر الميلادى فى الأندلس. وقد لاقى هجوماً شديداً نظراً لما ألحقه دخول العروض العربى باللغة العبرية من إضرار وإفساد لقواعدها ونبرها.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع العربية :

١- د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية، الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، ١٩٧٩م.

٢- د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، الأنجلو المصرية، الطبعة السابعة، ١٩٩٧م.

٣- ابن رشيق، أبو على الحسن بن رشيق القيروانى : العمدة فى محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد، الطبعة الأولى، ١٩٣٤م.

٤- ابن عبد ربه، شهاب الدين أحمد : العقد الفريد، القاهرة، ١٩٣٥م.

٥- د. أحمد عبد اللطيف الليثى : العروض المنظوم عند ابن عبد ربه من خلال كتابه العقد الفريد، مكتبة الزهراء، ١٩٩٣م

٦- د. أحمد كشك : الزحاف والعلة، رؤية فى التجريد والأصوات والإيقاع، رسالة دكتوراه منشورة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٥م

٧- د. أحمد كشك : القافية، تاج الإيقاع الشعرى، القاهرة ١٩٨٣م.

٨- د. أحمد كشك : محاولات للتجديد فى إيقاع الشعر، القاهرة ١٩٨٥م.

٩- د. أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوى، عالم الكتب، القاهرة ١٩٩١م.

١٠- د. أمين على السيد : فى علمى العروض والقافية، دار المعارف، الطبعة الخامسة ١٩٩٩م.

١١- برجشتراسر : التطور النحوى للغة العربية، محاضرات ألقاها فى الجامعة المصرية ١٩٢٩م، وعلق عليها د. رمضان عبد التواب.

١٢- د. تمام حسان : مناهج البحث فى اللغة، الأنجلو المصرية، ١٩٥٥م.

١٣- جويار، م. ستانسلاس : نظرية جديدة فى العروض العربى، ترجمة منجى الكعبى الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م.

١٤- د. شكرى محمد عياد : موسيقى الشعر العربى،، دار المعرفة، ١٩٦٨م. الطبعة الأولى.

١٥- د. صلاح الدين صالح حسنين : ظاهرة التعريف والتنكير فى اللغات السامية مع عناية خاصة باللغة العبرية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٧١م.

١٦- د. عبد الهادى زاهر : عروض الشعر العربى، الجزء الأول (فى شرح المتن)، مكتبة سعيد رأفت، ١٩٧٤م.

١٧- د. عصام نور الدين : علم وظائف الأصوات اللغوية، الفونولوجيا، دار الفكر اللبنانى بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.

١٨- د. عوض المرسى الجهاوى : التنوين فى اللغة العربية، رسالة ماجستير غير منشورة، دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٦٧م.

١٩- د. كمال أبو ديب : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى، دار العلم، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١م.

٢٠- د. كمال محمد بشر : الأصوات العربية، مكتبة الشباب، القاهرة.

٢١- د. ليلى إبراهيم أبو المجد : قواعد اللغة العبرية فى عصر المشنا (٢ق.م - ٦م)، القاهرة، ١٩٩٨م.

٢٢- محمد العلمى : العروض والقافية، دراسة فى التأسيس والاستدراك، دار الثقافة الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م.

٢٣- د. محمد مندور : فى الميزان الجديد، دار نهضة مصر، ١٩٨٣م.

٢٤- محمود مصطفى : أهدى سبيل إلى علمى الخليل، الطبعة الحادية والعشرون، ١٩٨١م. مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده بالأزهر، القاهرة.

٢٥- د. نازك إبراهيم عبد الفتاح : دراسات لغوية بين العربية والعبرية، القاهرة، ١٩٨٧م.

٢٦- د. نازك إبراهيم عبد الفتاح : عروض الشعر العبرى فى العصرين الوسيط والحديث، القاهرة مكتبة الشباب.

المقالات :

١- «الأصوات المتوسطة والأصوات الذلق، رأى فى المفهوم وبيان للخواص»، د. كمال محمد بشر، مجلة البحوث والدراسات العربية، العدد ٢٥ يوليو/ تموز ١٩٩٦م.

٢- «النبرة فى مجال الفونولوچيا فوق الجزئية فى اللغة العبرية» د. نازك إبراهيم عبد الفتاح، مجلة الدراسات الشرقية، العدد العشرون، يناير ١٩٩٨م.

المصادر والمراجع العبرية :

أولاً الدواوين :

١- דיואן שמואל הנגיד(בן תהלים, בן משלי, בן קהלת)

דוד בן סלימאן בן דוד ששון , אוקספורד בדפוס האוניברסיטה תרצ"ד.

٢- רבי שמואל הנגיד (בן-משלי):ש .אברמון הוצאת מחברות לספרות תל-אביב תש"ח.

٣- דיואן שמואל הנגיד(בן תהלים : ד"ר דב ירדן הברו יוניון קולג' פרס' ירושלים תשר"ו.

٤- דיואן יהודה בן שמואל הלוי: חיים בראדי ברלין תרנ"ד/ תר"צ. בצירוף מבוא ע"י א.מ. הברמן תשל"א ירושלים.

ثانياً : دوائر المعارف :

١- האנציקלופידיה העברית , חברה להוצאת אנציקלופידיות ירושלים, תל-אביב, תשכ"ט.

المصادر العبرية :

١- תורה נביאים וכתובים. מדויק הטב על פי המסורה על ידי החכם מאיר הלוי לעטעריס, ברלין בדפוס טראוויטצש ובנו שנתה"תרפ"ו ליצירה.

٢- ספר הכוזרי ליהודה הלוי: המקור הערבי ותרגום ר"י אבן-תבון, ירושלים, 1970.

٣- משנה תורה לרבי משה בן מיימון: י"ד כרכים תל-אביב, 1948. הוצאת "ראשונים" בע"ם תש"ו.

المراجع العبرية :

١- אלוני נחמיה : תורה המשקלים של דונש, יהודה הלוי, ואברהם אבן עזרא, מחברות לספרות, ירושלים תש"א.

٢- בקון, יצחק: פרקים בהתפתחות המשקל שלהשירה העברית, אוניברסיטת תל-אביב, 1968

٣- הר זהב, צבי: דקדוק הלשון העברית, כרך שני, חלק שני, הוצאת מחברות לספרות, תל-אביב, תשי"ב.

٤- ילין, דוד: תולדות התפתחות הדקדוק העברי, חברת "קהלת" בע"מ, ירושלים תש"ה, 1945.

٥- ילין, דוד : תורת השירה הספרדית, מהדורה שלישית, ירושלים תשל"ח, הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית.

٦- סגל משה צבי: יסודי הפונטיקה העברית, ירושלים תרפ"ח. כרך ראשון, הוצאת יוסף שרברק בע"ם.

٧- צינברג, ד"ר ישראל: תולדות ספרות ישראל הוצאת יוסף שרברק בע"ם, תל-אביב, 1959.

٨- שירמן חיים : השירה העברית בספרד ובפרובאנס, הוצאת מוסד ביאליק בירושלים, ד. כרכים, 1956.

المقالات العبرية :

١- " המשקל, הנחץ, והריתמוס בקריאת השירה העברית הספרדית, יוסף דנה, פעמים, רבעון(15). הוצאת מכון בן צבי לחקר קהלות ישראל במזרח. ירושלים 1983.

٢- , כיצד יש לדקלם את השירים בשקולים של משוררינו הספרדים?" חיים שירמן, גרינוס העולמי למדעי יהדות א' 1952. ירושלים.

دوائر معارف باللغة الانجليزية :

- The Encyclopaedia of Islam, New Edition, Leidem E. J. Brill 1986. Vol I.

من إصدارات المركز :

* ظاهرة النبوة الإسرائيلية	تأليف أ.د / محمد خليفة حسن
* جامع التعريب	تحقيق وشرح نصوص أونال قره أرسلان
* دليل وثائق الجنيزا	لجنة الجنيزا بالمركز
* الحساب القومى	ترجمة أ.د / محمد محمود أبو غدير
* الشخصية الإسرائيلية	تأليف أ.د / محمد خليفة حسن
* الصهيونية الدينية	ترجمة أ.د / محمد محمود أبو غدير
* الحركة الصهيونية	تأليف أ.د / محمد خليفة حسن
* المجتمع الإسرائيلى	ترجمة د. / محمد أحمد صالح
* اسلام حقائق اور الزامات	ترجمة د. / يوسف عامر
* أدب المهجر الشرقى	تأليف د. / محمد عبد الرحمن الربيّع
* الكلام والفكر والشىء	ترجمة د. / محمد صالح الضالع
* قاموس المختصرات العبرية	إعداد د. / شعبان محمد سلام
* الموازنة بين اللغة العبرانية والعربية	نقله إلى العربية د./ أحمد محمود هويدى
* حكايات أيسوبوس	ترجمة ودراسة د./ صلاح محجوب
* البعد الدينى للصراع العربى الإسرائيلى	تأليف أ.د / محمد خليفة حسن
* اتجاهات التراجم والتفاسير القرآنية فى اللغة الأردية	تأليف أ.د / سمير عبد الحميد إبراهيم
* الجنيزا والمعابد اليهودية فى مصر	تأليف أ.د/محمد خليفة حسن والأستاذ النبوى سراج
* سياسة إسرائيل فى طرد السكان العرب	ترجمة وتعليق د. محمد أحمد صالح
* الرموز الدينية فى اليهودية	تأليف أ.د/ رشاد عبد الله الشامى
* الجمهوريات الإسلامية فى آسيا الوسطى الحاضر والمستقبل	تأليف أ.د/ أحمد فؤاد متولى ود. هويدا محمد فهمى
* المشكلة الكردية	ترجمة وتعليق / أ.د محمد علاء الدين منصور
* المسرح الإيرانى	تأليف / د. عبد الوهاب علوب
* الأدب الفارسى عند يهود إيران	ترجمة / أ.د. محمد نور الدين عبد المنعم

* الصراع الدينى العلمانى داخل الجيش الإسرائيلى تأليف أ.د/ محمد محمود أبو غدير
* الأقليات المسلمة والصراعات فى الكومنولث تأليف د. / هويدا محمد فهمى
* الشخصية الفلسطينية فى القصة العبرية القصيرة تأليف د./ محمود على صميده
* مستوطنة معالية أدوميم وانتهاك حقوق الإنسان الفلسطينى ترجمة د. / عبد الوهاب محمود وهب الله
* يهود مصر « دراسة فى الموقف السياسى » تأليف د. / محمود عبد الظاهر
* فلسفة الحرب فى الفكر الدينى الإسرائيلى تأليف د. /محمد جلاء إدريس
* التركمـان بـين الماضى والحاضر ترجمة وتعليق أ د / عبد العزير محمد عوض الله
* اليهود فى ظل الحضارة الإسلامية تأليف أ.د./ عطية القوصى
* التأثيرات الإسلامية فى العبادة اليهودية تأليف / نفتالى فيدر ترجمة د. محمد سالم الجرح
* اليهـوديـه تأليف أ.د/ محمد بحر عبد المجيد
* المحضارة والمذاكرة نقلة إلى الخط العربى أ.د/ عبد الرازق احمد قنديل
* قضايا إيرانية (العدد الأول) إعداد أ.د/ محمد نور الدين عبد المنعم
* معجم المصطلحات الفلسفية الفارسية تأليف أ.د/ محمد نور الدين عبد المنعم
* حرب أكتوبر وأزمة المخابرات الإسرائيلية « جـ١ » ترجمة أ.د/ محمد محمود أبو غدير
* مستقبل الصراع على فلسطين تأليف د.عبد الله بن عبد الرحمن الربيعى
* التقرير الاستراتيجى الإيرانى (العدد الثانى) إعداد مجموعة من المتخصصين
* الشعر العبرى الأندلسى تأليف : أ.د. عبد الرازق أحمد قنديل
* دراسات فى جنيزا القاهرة ترجمة : ا. النبوى جبر سراج
* التأثيرات العربية فى البلاغة العبرية تأليف : أ.د. شعبان محمد سلام
* ضمير الشأن مسائله ومواطنه تأليف : د.فاطمة عبد الرحمن رمضان حسين
* علاقة الإسلام باليهودية رؤية إسلامية فى مصادر التوراة الحالية تأليف : أ.د محمد خليفة حسن
* التغير المعجمى عند الجواليقى تأليف : د . طيبة صالح الشذر
* الإيقاع الشعرى دراسة صوتية مقارنة بين بحور العربية والعبرية تأليف : د. ليلى إبراهيم أبو المجد

* رسالة المشرق « مجلة دورية محكمة »

الفهرس

تمهيـد : ١

المبحث الأول

الأصوات فى العربية والعبرية

١- الصوامت : الأصوات الساكنة. ١١

٢- الصوائت : أصوات اللين. ١٣

٣- المقطع الصوتى. ٢٧

المبحث الثانى

تحليل النظام الإيقاعى

عناصر الإيقاع : أولاً : الكـم ٣٩

١- الوحدات الصغيرة (الأسباب والأوتاد) ٣٩

٢- التفاعيل ٤٦

٣- الأنساق الإيقاعية (البحور) ٥٨

٤- الزحاف وعلاقتها بالإيقاع. ١٣٥

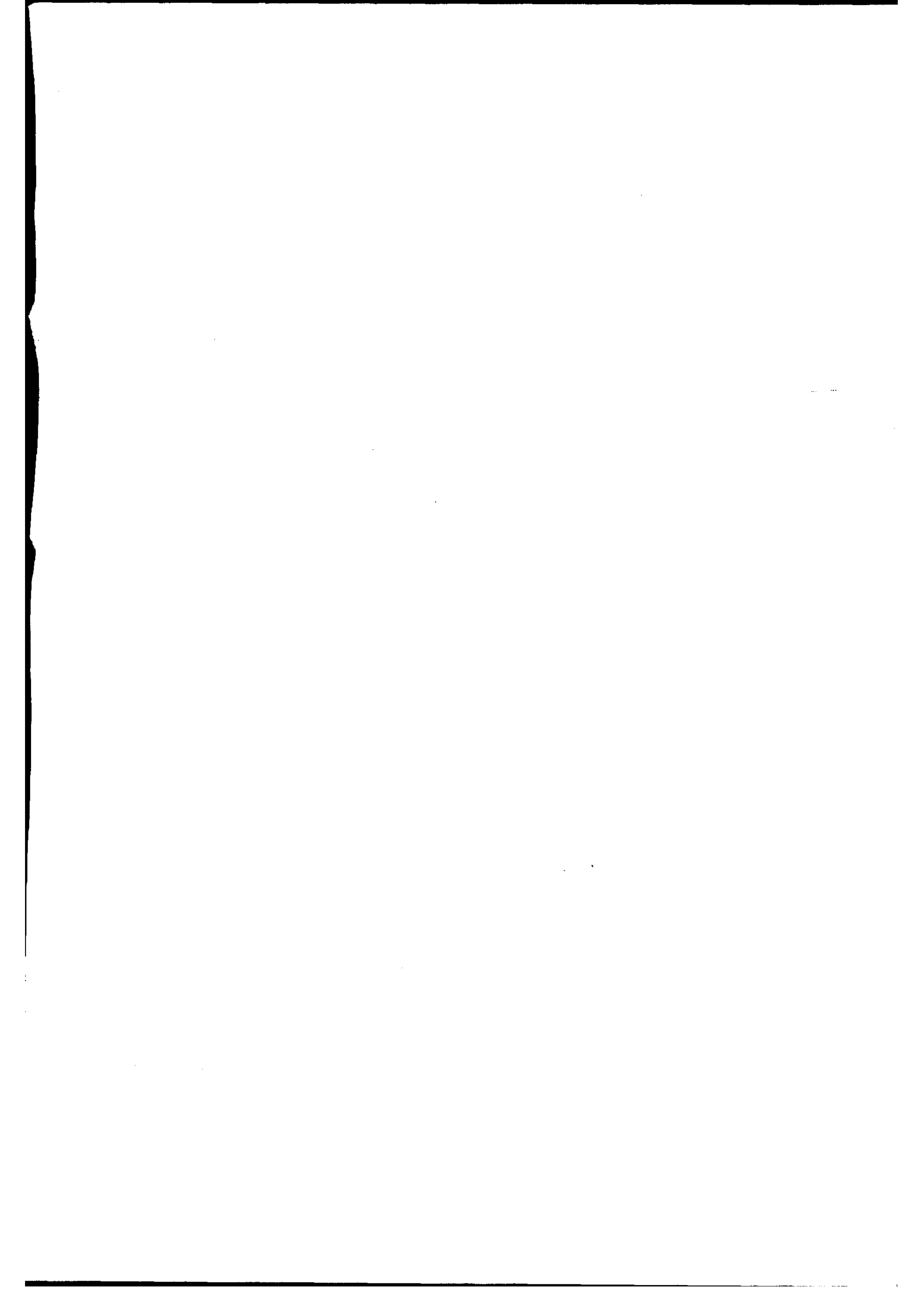
ثانياً : النبـر. ١٥٣

ثالثاً : الإنشاد والسكتة. ١٦٨

رابعاً : القافية. ١٨٢

الخاتمة : ١٨٩

المصادر والمراجع ١٩٢



رقم الإيداع	٢٠٠٥ / ٢٠٠٢
الترقيم الدولى	I.S.B.N.977-223-578-1

مطبعة العمرانية للأوفست

الجيزة . ت :٧٧٩٧٥٥٠